Richard Wagner's

Tristan und Isolde.

Ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik

für

das deutsche Theaterpublikum.

Von

Hans von Wolzogen.

Preis 75 ₰.
Partiepreis für Vereine u. Theaterkassen 100 Stück zu 40 ℳ.

Leipzig,
Verlag von Edwin Schloemp.
1880.

Richard Wagner's

TRISTAN UND ISOLDE.

Ein Leitfaden

durch Sage, Dichtung und Musik

für

das deutsche Theaterpublikum.

Von

Hans von Wolzogen.

Leipzig,

Verlag von Edwin Schloemp.

1880.

Die hier erklärten Motivstellen sind mit Bewilligung der Verlagshandlung *Breitkopf & Härtel* der in ihrem Verlage erschienenen Partitur und Klavierauszug »Tristan und Isolde« entlehnt.

782.2
W12tr1Yw

Die Sage.

Mit den Namen Tristan und Isolde ist durch das ganze Mittelalter und weit in die neuere Zeit die Vorstellung von höchstem Liebesglücke und tiefstem Liebesleide, sowie aller erdenklichen romantischen Liebesabenteuer, im Geiste der europäischen Kulturvölker verknüpft gewesen. Nach dem Wiedererwachen der Theilnahme für die alte Sagenwelt und Litteratur in Deutschland, hat Richard Wagner's Neubelebung des unsterblichen Stoffes seit etwa zwanzig Jahren diese typischen Gestalten des uralten Mythos der Liebe uns wiederum nahe geführt und zu eigen gegeben.

Das für die alten Gestaltungen der Liebessage von Tristan und Isolde charakteristische Moment ist der Liebeszauber, der in Form eines Trankes die Liebenden mit unwiderstehlich dämonischer Gewalt an einander kettet. Diese mythisch-romantische Vorstellung findet man, in Verbindung mit mehren oder wenigeren andern Zügen der späteren deutschen Tristandichtungen, bei den verschiedensten indogermanischen Völkern. Im Morgenlande bewahrten die sagenreichen Perser die merkwürdigsten Erinnerungen daran; im Abendlande hat das Bardenthum der britischen Kelten die reichste Ausgestaltung des schlichten Mythos von dem im Liebeszauber gefesselten Paare, bereits mit der keltischen Artussage, ja auch mit der Sage vom heiligen Grale verbunden, an Franzosen und Deutsche überliefert. Was sich daraus an mythischen Grundzügen noch erkennen lässt (die anfängliche Gegnerschaft der beiden Liebenden, der Kampf Tristan's mit einem Verwandten Isolden's, die Pflege des Helden durch die zauberkundige Königstochter, die Werbung Tristan's um dieselbe für einen Andern, der Liebeszauber, heimliche Verbindung, Verrath,

p 15763

gemeinsamer Tod): dies alles erinnert an die Siegfried-Sage (auch ein »Drachenkampf« ward Tristan zugeschrieben), nur dass der Zaubertrank, jener Haupt- und Mittelpunkt der Tristansage, bei Siegfried gegen das Ende, in die zweite Sagenhälfte, verlegt erscheint. Siegfried muss ihn trinken, um seine »Isolde«, Brünnhilde, zu vergessen und sich mit der »Andern« (Gutrune-Kriemhilde) zu verbinden; woran sich dann bei ihm die Werbung der eigenen Braut für den Andern (Gunther) anschliesst. Doch finden wir auch schon in der ältesten Ueberlieferung der Tristansage solche Verdoppelung der Person der Geliebten, und in Folge dessen einen Treubruch des dennoch im Grunde treu bleibenden Liebenden: Tristan liebt die »blonde« Isolde, aber er vermählt sich der Isolde »mit den weissen Händen« und geht, wie Siegfried, in den Händeln der Verwandten der zweiten Geliebten unter. Offenbar ist dieses Doppelspiel in derselben Sage schon in anderer Form durch die Werbung Isolden's für Marke, und zwar einfacher, würdiger, tragischer dargestellt; aber gerade die Zweiheit der Personen weist uns auf den mythischen Grund des Ganzen hin.

Wir haben es bei Tristan wie bei Siegfried mit einer heroisch-ritterlichen Umgestaltung eines schlichten Naturmythos zu thun. Die Liebe der Helden ist ein mythisches Bild für das Naturverhältniss von Sonne und Erde. Die einfachste Form dafür bietet uns das Eddalied Skirnisför dar. Skirnir, der stürmische Frühlingsheld, wirbt für seinen Herrn Freyr, den Sonnengott, die eisige Wintererde: Gerda »mit den weissen Armen«. Gerda und Skirnir-Freyr erscheinen als heftige Gegner, schwer ist der Kampf, der Verwandte der Gerda (Winterriese Beli) fällt unter Skirnir's Waffe, ein Zaubertrank wird von Gerda dem Werber gereicht, ein Zauber sänftigt auch ihren Hass, aber das Schwert des Freyr bleibt in Gerda's Hand: sie feiern ihr Liebesfest im »Blüthenhain«; doch die Liebe ist des Gottes Tod, waffenlos fällt er im Kampfe der Götterdämmerung. Die Doppelung der Person bezieht sich allerdings hier auf den Helden, anstatt auf die Geliebte; wo aber dieses Letztere sich findet, wie in der Siegfried-Sage (Brünnhilde-Gutrune) und in der Geschichte von den beiden Isolden, da hat man

in den beiden Gestalten der Jungfrau, nach dem nun einmal gewonnenen mythischen Schlüssel für die Sage, die geliebte Erde in ihrer zweifachen Bedeutung als Frühlingserde und als herbstliche Erde zu fassen. Ist doch auch Gerda eine eisige Wintermaid, ehe sie der Zauber befreit, ganz wie Isolde vor dem Tranke, dessen mythische Bedeutung die des ersten, fruchtbaren Gewitterregens sein soll. Aus Winterbanden befreit der stürmisch werbende Lichtgott im Frühling die Erde; aber wenn er, nach Erreichung des höchsten Gipfels seiner Macht und Seligkeit, mit der Sonnenwende sich ihr in ihrem Herbstgewande wieder nähert, verfällt er selbst den winterlichen Gewalten, die er einst besiegt hatte; er freit die Erde nun nicht mehr für sich, sondern für den Winter; die Liebe wird ihm zum Tode.*)

Wie durch den Fluch des Liebeszaubers auch der altkeltische Drystan, der Stürmische, Wilde, Kühne, (S. Anm. !) zum Tristan, dem Helden der Trauer, dem Träger der Tragik, wie auch ihm der Liebestrank zum Todestranke wird, eben dieser seit Urzeiten vorgezeichnete dunkele Schluss des Mythos erscheint uns nun in Wagner's Drama wiedergedichtet. Betrachten wir also jetzt noch

---

*) Mit obiger Deutung stimmen die Namen der Helden: die Licht- und Frühlingsgewalten (Balder, Skirnir, Fricco-Freyr) heissen vielfach nach dem Kühnen, Stürmischen ihres Wesens. Auch den Namen Tristan's erklärt man aus dem Keltischen als Drystan, den Stürmischen (vgl. deutsch: thürstig = kühn, wild; griechisch: thrasys, muthig). Im Sanskrit heisst drishtan, keck, frech. Wir erkennen hiernach in Tristan's Namen, wie in seiner Sage, ein altindogermanisches Gut. — Isolde's Name dagegen erscheint uns sogar speciell deutscher Herkunft. Deutlich enthält er die beiden Namen der deutschen Wintergöttin: Isa (daher Isenaha, Eisenach) und Holda (daher Holdaberg, Venusberg bei Eisenach), d. h. die Eisige und die Verhüllte. Isa's Schiff zog man im Frühjahr, wenn der Winterbann durch den Frühlingszauber gebrochen war, wenn die Gewässer wieder offen strömten, freudig zur Lenzesfeier durch's deutsche Land (Isolden's Schifffahrt nach Kornwall, I. Akt bei Wagner!). »Frau Holda zieht aus dem Berg hervor«, wenn der Mai »mit tausend holden Klängen« sie wieder an's Licht ruft; im Todesbann des Winters aber ist der »Tannhäuser« ihr gesellt. (Liebesnacht im »Blüthenhain«, II. Akt bei Wagner!)

kurz diese Dichtung Wagner's selber, im Vergleiche zu den vorhergegangenen älteren, sagenhaft epischen Gestaltungen des Mythos von »Tristan und Isolde.« —

Die Dichtung.

(1857.)

Wenn man sagt, Wagner habe die Tristansage dramatisirt, so drückt man sich sehr ungenau aus. Wir haben gesehen, dass eine fertig vorliegende Tristansage gar nicht existirt. Man hat einzelne fragmentarische Überlieferungen in keltischer, französischer und deutscher Litteratur; doch schon diese geben uns nicht eine einfache Sage, sondern eine aus verschiedenen Sagenkreisen gemischte, bunte, weit ausgesponnene Menge von ritterlichen Abenteuern. Die Grundzüge der Handlung aber, welche der geniale Blick des Dichters Wagner erst daraus losgelöst, erkennt man alsdann in Übereinstimmung mit einzelnen Zügen uralter Naturmythen.

Gering sind die Überbleibsel der keltischen Erzählungen. Was uns davon verloren gegangen, hat sich erhalten in dem altfranzösischen Prosaromane des Engländers Lukas von Gast aus dem 12. Jahrhundert, in den bearbeiteten Resten eines deutschen Gedichtes von Eilhart von Oberg (1189—1207), in dem danach verfassten deutschen Volksbüchlein (Augsburg 1498) und vor Allem in dem Ritterepos des Gottfried von Strassburg (um 1210). Diese epischen Bearbeiter des Stoffes verweilen zunächst mit Ausführlichkeit bei der Vorgeschichte des Helden: Tristan's Geburt von sterbender Mutter während der Abwesenheit oder nach dem Tode des Vaters, seine traurige Kindheit und ritterliche Erziehung, sein Glück am Hofe des Oheimes Marke von Kornwall, seine Besiegung des Iren Morolt zur Befreiung Kornwall's vom Zinse, seine Verwundung, seine Fahrt als Unbekannter nach Irland und Pflege durch die Königstochter Isolde, seine Entdeckung und Heimkehr, seine Werbung Isolden's für Marke nach Vollführung einer rettenden That für Irland (Drachenkampf). Alsdann folgt die verhängnissvolle Schifffahrt: Tristan bringt

Isolden nach Kornwall als Braut des Oheims; unterweges aber trinken sie — zufällig — von Durst gequält — den Liebestrank. — Und nun beginnt der noch viel ausführlicher behandelte zweite Theil der Geschichte: ein fortwährendes, abwechselndes Hin und Wieder von Überlistungen und Hintergehungen der Liebenden gegen Marke und Marke's gegen die Liebenden, eine Fülle von Minnetrug und Verrath, — und endlich noch die Geschichte der zweiten Isolde: abermals ein Hin und Wieder des Helden zwischen den Beiden bis zu seinem Tode bei Gelegenheit eines Streit- oder Liebeshandels seiner Schwägerschaft. —

Selbst wenn Gottfried von Strassburg die ganze glühende Pracht seiner Minnepoesie auf diese gestaltenreiche Welt sinnlicher Abenteuerlichkeiten ausgeschüttet hat, wenn er, wie man zu sagen pflegt, ein »hohes Lied« der Minne daraus geschaffen und den gesammten Minnegesang des Mittelalters in seinem Epos krönend zusammen gefasst hat: so kann doch diese an lockerem Stoffe überschwellende Dichtung uns heute nicht mehr anders ergetzen, als wie ein kunstvolles litterarisches Produkt einer fernen Zeit von fremder Sitte und fremden Interessen, zumal die Hauptgestalten des Ganzen, die trügerisch schlauen Liebenden und vor Allem der stäts eifersüchtig wüthende und boshaft auflauernde Marke, nicht unsere Herzen sich gewinnen können. Die Gewalt der Liebe, in Gottfrieds blühenden Versen glänzend gefeiert, löst sich thatsächlich bei ihm in eine bunte Manigfaltigkeit rein sinnlicher Abenteuer und weltlicher Intriguen auf. Das tiefernste Ethos des uralten Thema's des Liebeszaubers konnte nur erst in einem heutigen tragischen Drama zum künstlerischen Ausdrucke kommen.

Der bedeutende Unterschied zwischen den mittelalterlichen Gedichten und Wagner's Drama erhellt am Klarsten aus der verschiedenen Verwerthung des Hauptmomentes: des Liebestrankes. Was ursprünglich nur ein mythisches Bild (für den Gewitterregen des Frühlings) gewesen war, das erscheint bei den mittelalterlichen Dichtern als schlechthin angenommenes, für den damaligen Aberglauben vollgiltiges Zaubermittel, welches zufällig an einem Punkte der epischen Geschichte genossen mit Nothwendigkeit die ganze folgende Handlung bestimmt. Diesen

charakteristisch unterschiedenen Auffassungen der mythischen und der mittelalterlichen Zeit gegenüber, sehen wir nun in Wagner's Dichtung, wie der Geist der neuen Zeit das alt-eigenthümliche Merkzeichen des Stoffes in ein psychologisches und dramatisches Moment vertieft hat. Nicht zufällig trinken die Beiden den Trank; nicht der Trank als solcher erweckt ihnen erst zauberisch ihre Liebe. Nein, die Liebe lebt in ihren Herzen längst, seit des wunden Tristan Blick auf Isolde fiel, und sie das Schwert, das den erkannten Mörder Morold's tödten sollte, vor diesem Blicke sinken lies. Das war der Liebeszauber, der sie verbindet! —

Auf diesem, in den alten Gedichten nur sehr schwach angedeuteten Verhältnisse beruht die ganze, im besten Sinne »moderne«, schmerzlich straffe Dramatik des ersten Aktes bei Wagner. Isolde verbirgt ihr Gefühl vor Tristan, von dem sie sich als Weib tief beleidigt wähnt durch seine Werbung der Lebensretterin für einen Andern. Tristan dagegen verschweigt vor Isolden mannhaft strenge seine Liebe, um seine Ehrenpflicht gegen Marke treu zu erfüllen, dem er die Braut zuführen soll, welche selbst zu besitzen schon seine That an Morold ihm zu verbieten schien. So stehen sich Beide im furchtbaren Seelenkampfe der Selbstbeherrschung gegenüber, mit der heissen Liebe im stummen Herzen. Aber das Weib bricht den Bann zuerst durch verzweifelte That: sie verlangt von Tristan, vorgeblich, die »Sühne für Morold« und reicht ihm den Todestrank, um ihn mit ihm zu trinken. Und er nimmt willig von ihr den Trank, der auch ihn vom qualvoll entsagenden Leben erlöst. In diesem Augenblicke des gemeinsamen Todestrunkes haben sie ihre Liebe sich schon durch die That gestanden: jetzt, da der Trunk sie dem nahen Tode geweiht hat, schweigt ihre lange gefesselte Leidenschaft nicht länger; gleichsam in den Armen des Todes brechen sie in das jubelnde Wort der Liebe aus! — Und in diesem Momente erfahren sie, dass es nicht ein Todestrank war, den sie genossen. Die treue Dienerin Brangäne hat im thörigen Mitleide anstatt dessen einen »Liebestrank« ihnen gereicht. Was aber bedeutet der ihnen jetzt noch? Keinen Zauber mehr, dem sie ohne ihn schon verfallen sind: nur

die furchtbare Enttäuschung, leben zu müssen anstatt zu sterben, mit dem offenen Bekenntnisse ihrer Liebe, aber in den Fesseln und Schranken der Welt, in welcher Isolde nun dem »Anderen« gehört. — Dieses also ist die Handlung des ersten Aktes: mächtig konzentrirt auf den tragisch-dramatischen Hauptpunkt, alle epische Vorgeschichte von der Handlung selbst ausgeschieden, das davon Nothwendigste zur Erklärung der Situation nur in eine »Erzählung« Isolden's zusammengedrängt, welche selbst der leidenschaftliche Ausbruch der tief betheiligten Seele der Heldin, ganz Affekt, ganz Lyrik im grössesten Style ist. (Diese erst durch die Mitwirkung der Musik ermöglichten »Erzählungen« in Wagner's Dramen sind ein so bedeutsames Moment des neuen Styles, dass sie eine eigene ästhetische Betrachtung verlangten.)

Wie der erste Akt an Stelle aller Weitläufigkeiten des Epos gewissermaassen nur Eine Scene gesetzt hat: den Todestrunk auf dem Schiffe, so erlöst uns der zweite Akt, in psychologisch nothwendiger Folge, von allen Widerwärtigkeiten der sinnlich intriguanten Liebesabenteuer, indem er nur eine einzige Vereinigung der verzweifelten Liebenden uns vorführt. Hier aber befreien sie sich nach der ersten stürmischen Freude des Wiedersehens mehr und mehr in wunderbarer poetischer Steigerung von allem Sinnlichen und Irdischen, und erheben sich aus der beruhigten Wonne des Beisammenseins durch das heroische Bewusstsein von der Nothwendigkeit ihres nur hinausgeschobenen gemeinsamen Endes, bis zum extatischen Jubelgrusse an die allein erlösende Liebesnacht des Todes. — Und nun bricht in diesen höchsten Jubel der Weltentsagung, durch plötzlichen Verrath, die Wirklichkeit der Welt mit einem einzigen Schlage ein: Marke tritt vor die Liebenden; ihre übersinnliche Seligkeit wird ihnen vor diesem erhabenen Vertreter der Welt und ihrer Sitte zur Sünde, die sie büssen müssen. Marke's ganze Rolle ist in dieses eine Erscheinen, in einen einzigen grossen Gesang zusammengefasst. Mit höchster Würde richtet sich in seiner edelen Herrschergestalt auf einmal die Macht der Sittlichkeit mitten unter den Leiden, Wonnen und Extasen der Liebe auf. Tiefster Schmerz um den Verlust

des treuesten Freundes ist Alles, was die Seele dieses wahrhaft königlichen Mannes erfüllt. Und Tristan, solchem erhabenen Edelsinne gegenüber vom ganzen Wehe der dunkelen Schuld ergriffen, — anstatt aller Erwiderung durch ein neues Hintergehen sucht er selber alsbald nur noch den sühnenden Tod im Schwerte des Verräthers Melot.

Hiernach ist der dritte Akt wiederum nur Eine grosse Scene: Tristan's Ende. Dieses furchtbar erschütternde Bild des Kampfes zwischen Tod und Leben — da Tristan in öder Einsamkeit nicht sterben kann und doch Isolden's entbehren muss — steht bei Wagner an dem Platze, wo das Epos das Doppelspiel mit den beiden Isolden hat. Auf der Basis des vorangegangenen tragischen Dramas konnte sich der Dichter bei dieser grossen Sterbescene in die ganze Tiefe des metaphysisch-ethischen Grundgedankens der Tragödie versenken. Das »Doppelspiel« seines Dramas, zwischen Tod und Liebe, höchster Lust und tiefstem Weh, Urseligkeit und Urschuld des Daseins, wird hier in ganz unvergleichlicher Weise zu Ende gespielt. Über der Leiche Tristan's entflieht dann auch Isolden's Geist in das ewige Reich der erlösenden Liebes- und Todesnacht. —

Aber diese grossartige Vereinfachung und Vertiefung des durch die Epiker maasslos ausgeweiteten und verflachten Stoffes, diese wunderbare Verflechtung der letzten Reste des epischen Elementes als affektive Lyrik in das Drama selbst, diese höchste Ekstatik der Liebe und diese tiefste Metaphysik des Todes — sie wären wiederum dem dramatischen Dichter allein unmöglich gewesen ohne die in jedem Momente der Handlung mitwirkende Macht derjenigen Kunst, welche dem Grunde der Menschenseele entquillt und Ausdruck gibt: der Musik.

Die Musik.

(1858 und 1859.)

Man hört es oft von den Musikern, dass Wagner ihre Bewunderung und Liebe vor Allem durch die Musik von »Tristan und Isolde« sich gewonnen habe. In den

enge gezogenen Gränzen dieses Schriftchens kann leider nicht einmal andeutungsweise diese wunderbare musikalische Schöpfung besprochen werden. Wenn aber das grössere Theaterpublikum, für welches die Schrift bestimmt ist, als Laien in der spezifisch musikalischen Kunst, die klassische Stylvollkommenheit des musikalisch-deklamatorischen Gesanges, den künstlerisch vollendeten Bau des instrumentalen Theiles, die unvergleichlich meisterhafte Behandlung der musikalischen Form überhaupt, oder die Feinheiten der Instrumentation, nicht ohne Weiteres erkennen und bewundern kann, so muss es doch bei vorurtheilsfreier Hingebung an das unmittelbare Erlebniss des Kunstwerkes auch schon ohne jene musikalische Kenntniss von der genialen Gewalt dieser gewissermaassen musikreichsten Schöpfung Wagner's sich ergriffen und überzeugt fühlen. An dieser Stelle kann eben nur auf einen Theil derselben hingewiesen werden, welcher den vorher hervorgehobenen Grundzügen der Sage und Dichtung etwa entspricht: auf die plastischen Grundzüge der Musik nämlich, die sogenannten Motive.

Gerade an diese aber knüpft sich ein gewisses Vorurtheil an, welches die Gegner Wagner's dem Publikum mit der Behauptung eingeredet haben: eine Komposition in »Motiven« sei nichts als eine trockene, kalt-abstrakte Verstandesthätigkeit. Vielleicht ist diese Ansicht in den Augen des Publikums durch die Art der betreffenden Erläuterungsversuche noch bestätigt worden. Wer den motivischen Bau eines musikalischen Kunstwerkes erläutern will, muss nämlich gerade umgekehrt verfahren als wie der schaffende Musiker. Für diesen sind die Motive die natürlichen, organisch erwachsenden Formen der aus seiner Seele quellenden musikalischen Sprache; der Erläuterer aber hat dieselben nun erst wiederum aus dem organischen Ganzen des Musikwerkes heraus zu lösen und einzeln, abstrakt, auf Begriffe zu ziehen, um überhaupt darüber reden zu können. Will man nicht immer wieder die Noten abdrucken lassen, so gebraucht man zur Verdeutlichung und Kennzeichnung der an sich ewig unbegrifflich bleibenden musikalischen Formen gewisse Erkennungsmarken, welche entweder einfache Ziffern oder, besser, auf die Dichtung bezügliche Worte sein können. Der schaf-

fende Musiker aber hat von allen diesen Bezeichnungen nichts gewusst; er hat, wie bei dem symphonischen Style, so auch beim dramatischen, aus seinem musikalischen Genie für die eben auszudrückende Empfindung oder Gefühlsvorstellung die prägnanteste plastische Form erfunden, um diese nun im Fortgange des Kunstwerkes zum reichsten musikalischen Leben weiter zu entwickeln.

Wer bei Wagner von »Armseligkeit der musikalischen Erfindung« redet, der trifft mit seinem Urtheile z. B. auch Beethoven; denn auf wie wenigen Motive baute doch dieser seine Symphonien auf! Der Styl dieser Gattung verlangt für jeden Satz nur zwei Themen, welche seine Grundstimmung nach zwei Seiten, sozusagen als männlicher und weiblicher Charakter in ihrer Gegenüberstellung, zum Ausdrucke bringen sollen. Man weiss, wie sehr gerade Beethoven, der grösseste Symphoniker, die prägnante Formung dieser Grundmotive sich hat angelegen sein lassen, wie sorglich er nach ihrer konzisesten Gestaltung gesucht und immer wieder daran gefeilt und gemodelt hat, bis er etwa ein solches auf Ewigkeit monumental fortdauerndes und fortwirkendes ideales Thema von nur vier Noten fixirt hatte, wie das des ersten Satzes der Cmoll Symphonie. — Heisst das etwa Armseligkeit dem Erfindung? — Nach der Regel der »Sonatenform« wird nur das eine Thema des symphonischen Satzes in wechselreicher Wiederholung an einander gereiht, in Gegensatz zu dem zweiten Thema gestellt, dieses Spiel als Seitensatz in Moll repetirt, dann dasselbe thematische Material im Durchführungstheile weiter verarbeitet, und endlich der Hauptsatz in der ursprünglichen Tonart nochmals wiederholt. Die anderen Symphoniesätze bieten einen ebenso einfachen thematischen Gehalt in der Form eines Rondo (Adagio) oder eines Menuett (Scherzo) dar. Aber innerhalb rein formalen, von aussen aufgerichteten Gesetzesschranken konnte doch ein Beethoven mit vollster Genialität das Wunderwerk seiner Symphonien wirken! —

Das Gesetz der musikalischen Verwerthung der Grundmotive eines Werkes von dramatischem Style wird dem Schöpfer desselben nicht von aussen geboten, ist nicht rein formal, sondern wird ihm fortwährend durch den Gang

der dramatischen Handlung, von den dadurch erwirkten Empfindungs- und Stimmungsmomenten, unmittelbar diktirt. An Stelle der äusserlichen Bewegungen der Gegenüberstellung, des Wechsels und der Repetition tritt hier die Entwickelung von Innen heraus und eröffnet der Kunst der musikalischen Durchführung der Motive, ihrer rhythmischen, harmonischen und melodischen Um- und Fortbildung, ihrer Anähnlichung und Verwebung, einen unermesslichen Spielraum. Die Erfindung der Grundmotive selbst ist bei Wagner von so wunderbarer musikalischer Prägnanz, formaler Schönheit und monumentaler Einfachheit wie nur je bei dem grossen Meister der Symphonie; aber durch die dramatische Beziehung, die sie zugleich haben, gewinnen sie noch an Bedeutung und Eindringlichkeit für den Hörer. Ihre weitere musikalische Entwickelung, nach den eben bezeichneten freieren und reicheren Möglichkeiten des dramatischen Styles, bezeugt gerade die allergrösseste künstlerische Meisterschaft Wagner's, welche aus den einfachen Grundsteinen der motivischen Erfindung den Wunderbau eines Kunstwerkes voller fluthenden, glühenden, singenden und berauschenden musikalischen Lebens und Webens schafft. — Gegen eine etwaige Formlosigkeit solcher Schöpfung aber errichtete der Meister der anderen, ganz davon erfüllten, Wunderbau seiner dramatischen Dichtung, welche dem neuen Style der Musik nunmehr die strenge eingehaltene Form bestimmt. Man kann es vornehmlich an »Tristan und Isolde« erkennen lernen, dass Akt für Akt, ja Scene für Scene, gleichsam wie die einzelnen Sätze einer Symphonie, eine Grundstimmung und Situation, sowie ein scenisches Hauptbild festhalten, als welche, auch bei noch so reicher Folge feiner und mächtiger Stimmungswechsel und bei noch so gewaltiger dramatischer Bewegung und Fortentwickelung, doch immer ein gewisses monumentales Maass bewahren und danach auch dem musikalischen Theile der Darstellung eine bestimmte Einheitlichkeit der Form verschaffen.

Ist demnach »Tristan und Isolde«, als ganz dem einen grossen Thema der Liebe gewidmet, in der bedeutsamen Schlichtheit seiner Handlung zumeist geeignet ein Beispiel der vollendeten dramatischen Stylform zu geben, so bietet

sich hinwiederum für uns, die wir hier nur die motivischen Grundzüge des Kunstwerkes herauslösen und bezeichnen wollen, dafür kein besseres Muster dar, als das dem Werke zugetheilte musikalische Vorspiel.

Das Vorspiel.

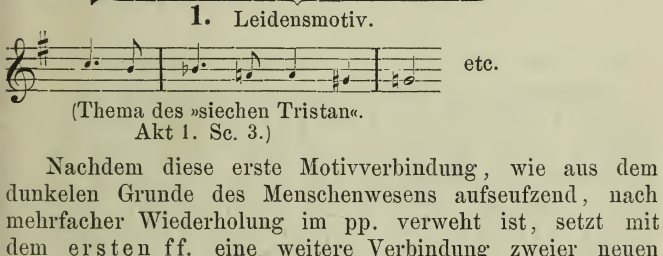
Wagner's Vorspiele pflegen in eigenthümlich konzentrirter musikalischer Verbindung bereits die Hauptmotive zu enthalten, welche im Verlaufe des Dramas zur mannigfaltigsten Entwickelung und Umbildung gelangen sollen. Diese Vorspiele bringen nämlich entweder die Grundzüge der Handlung selbst (Holländer, Tannhäuser, Meistersinger) oder den Grundgedanken, das waltende Wesen derselben (Lohengrin, Parsifal: der Gral, Tristan und Isolde: die Liebe), vordeutend zum symbolischen Ausdrucke.*) — Das grosse einheitliche Thema der Liebe in »Tristan und Isolde« gewinnt demgemäss schon in der zusammenfassenden Form des Vorspieles fast alle seinen musikalischen Motive, welche wiederum nur die Entwickelungen und Umbildungen eines einzigen Grundthema's sind, und ihrerseits den bedeutendsten weiteren motivischen Gestaltungen im Drama zu Grunde liegen. Das Vorspiel schildert mit der kunstvollen Aufeinanderfolge und Verkettung dieser Motive in fortfluthend melodischer Steigerung alle Phasen des Liebessehnens: die dynamisch immer wechselnden Momente heftigen Drängens und sanften Schmachtens, durch den heroischen Todestrotz, bis zur stürmischen Verzweiflung der Leidenschaft, welche auf ihrem Höhepunkte, wie unter der gewaltsamen Losreissung der gequälten Seele vom Banne des Lebens, jäh abbricht. Hiernach fällt die voll erschlossene Liebesblüthe, vom rasch verwehten Sturme gebrochen, in ihre zarten, duftigen Theilchen auseinander, und vergeht

---

*) Die grosse Trilogie des »Ringes des Nibelungen« hat ihren übergewöhnlichen Maassen entsprechend ein eigenes Drama, das »Rheingold«, zum Vorspiele erhalten, welches ebenfalls die plastisch einfachen Grundmotive des ganzen folgenden musikalischen Wundergewebes zuerst uns darbietet.

so im leisen Entblättern mit dem ersterbenden Geisterhauche des Anfangs.

Das beginnende Grundthema besteht aus zwei kongruenten Theilen, gleichwie die Macht der Liebe im Drama an zweien Personen sich offenbart. Vielleicht geht man zu weit, wenn man das kurze absteigende chromatische Motiv, das leidenschwer belastete, entsagende (**1.**), bestimmt auf Tristan bezieht, und seine unmittelbar damit verbundene, chromatisch aufsteigende Umkehrung, diesen Ausdruck tief schmachtenden Sehnens (**2.**): auf Isolde. Doch sehen wir später allerdings, wie aus dem ersten (**Leidens-**) Motive sich das Thema des »siechen Tristan« entwickelt, wogegen das zweite (**Sehnsuchts-**) Motiv vorzüglich an Isolde sich anschliesst, insbesondere aber als eigentliches Hauptmotiv des ganzen Drama's die Macht des Liebeszaubers selbst und also auch des Trankes bedeutet, welchen das Weib dem Manne darreicht.

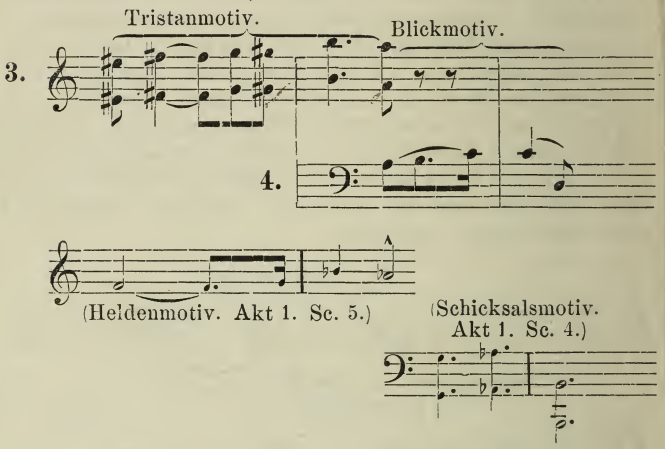


(Thema des »siechen Tristan«.
Akt 1. Sc. 3.)

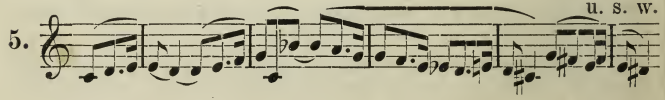
Nachdem diese erste Motivverbindung, wie aus dem dunkelen Grunde des Menschenwesens aufseufzend, nach mehrfacher Wiederholung im pp. verweht ist, setzt mit dem ersten ff. eine weitere Verbindung zweier neuen Motive ein, welche beide Entwickelungen aus dem obigen Hauptmotive 2. sind. Das erste, heroisch sich emporschwingende (**3.**), dürfte die Erscheinung **Tristan's** in den Augen Isolden's anzeigen, dessen **Blick** auf Isolde das zweite (**4.**) offenbar bezeichnet.*) Aus dem ersten Theile,

*) Dieselbe Motivverbindung tritt nämlich in der zweiten Scene auf, wenn Isolde zum ersten Male auf Tristan deutet: »dort den Helden (3.), der seinen Blick dem meinen birgt (4.)«.

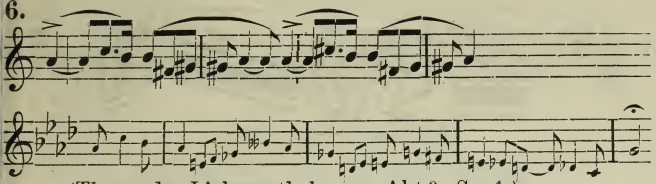
Tristan's Erscheinung, entwickelt sich später im Drama das eigentliche Heldenmotiv Tristan's; die Grundtöne des zweiten, den verhängnissvollen, Liebe und Tod zeugenden, ersten Blick bezeichnenden, hören wir den zweiten Theil des ersten Aktes häufig im Basse dumpf grollend wie eine Mahnung des nahenden Todesschicksales durchhallen.



Unmittelbar auf diese zweite Motivverbindung folgt eine längere Fortbildung des Hauptmotives (Sehnsuchtsmotives), deren sanft schwärmerischer Schluss im Drama noch öfter zur melodischen Anwendung gelangt (**5.**). Bald darauf entwickelt sich aus den ersten Motiven eine weitere Fortbildung (**6.**), deren Charakter eine Verbindung innigen Drängens und machtlosen Schmachtens ist, und wonach sich im dritten Akte das unendlich wehmüthige Thema der Liebesentbehrung des einsam sterbenden Helden bilden wird.



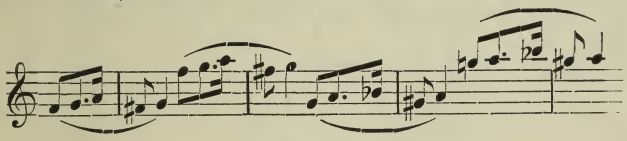
6.



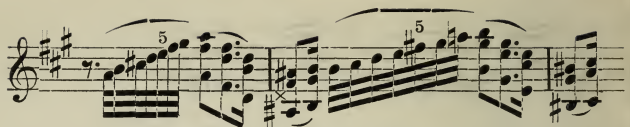
(Thema der Liebesentbehrung. Akt 3. Sc. 1.)

Unter fernerem dynamischen Wechsel geht das Vorspiel dann in eine ergreifende Umkehrung des dritten Motives über (7.), welche gegen Ende des ersten Aktes das Erwachen der Liebenden zum Bewusstsein der gewonnenen Liebeswahrheit begleitet: »Was träumte mir von Tristan's Ehre? — Was träumte mir von Isolde's Schmach?« Dies drängt zu einem zweiten ff., nach welchem die beiden Fortbildungen (6. und 5.) nochmals aufeinander folgend in rascher Steigerung das dritte ff. herbeiführen.

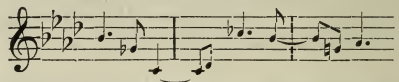
7.



Die hochgespannte Erregung dieses Theiles ergiesst sich nun mit stätem Forte in eine ganz neue, sehr energische, akkordliche Umgestaltung des Grundthemas (gewissermaassen eine Umkehrung der Umkehrung 7.): es ist dies das von 32 stel Läufen stürmisch eingeleitete, leidenschaftlich heroische **Motiv des Todestrotzes** (8.). Durch den Zusammenklang der Töne ist die Gemeinsamkeit der Entschliessung ausgedrückt. Wir finden es im Drama z. B. wieder: beim Anblick der gereihten Zaubertränke, aus denen Isolde den Todestrank wählt (Akt 1. Scene 4.) — bei der jubelnden Verbindung der Liebenden am Schlusse des ersten Aktes, — und zuletzt noch beim wilden Sichaufraffen des sterbenden Tristan zum jauchzenden Tode. Eine eigenthümliche Umwandlung erscheint im zweiten Akte als süss und sanft einwiegende Melodie der Liebesruhe: »Lausch, Geliebter!« — »Lass mich sterben!« —

8. 

Motiv des Todestrotzes.



(Melodie der Liebesruhe. Akt 2. Sc. 2.)

In dieses stäts höher empordringende Thema verweben sich die beiden ersten Motive (1. 2.), um dann mit dem Blickmotiv (4.) zusammen immer drängender, stürmischer, leidenschaftlicher durchgeführt zu werden, wobei das Sehnsuchtsmotiv noch die neue, erregte Gestalt kurzer 16tel Läufe annimmt. Dieser höchste Sturm der Leidenschaft bricht endlich im vierten ff. mit jähem 32stel Niedersturze ab, worauf sogleich ein molto diminuendo eintritt, und das Vorspiel mit den zarten Wiederklängen seiner ersten Motive (2 + 4, 1 + 2, 1 + 7, 4 + 5, und endlich wieder 1 + 2) im pp. erstirbt.

Der erste Akt.

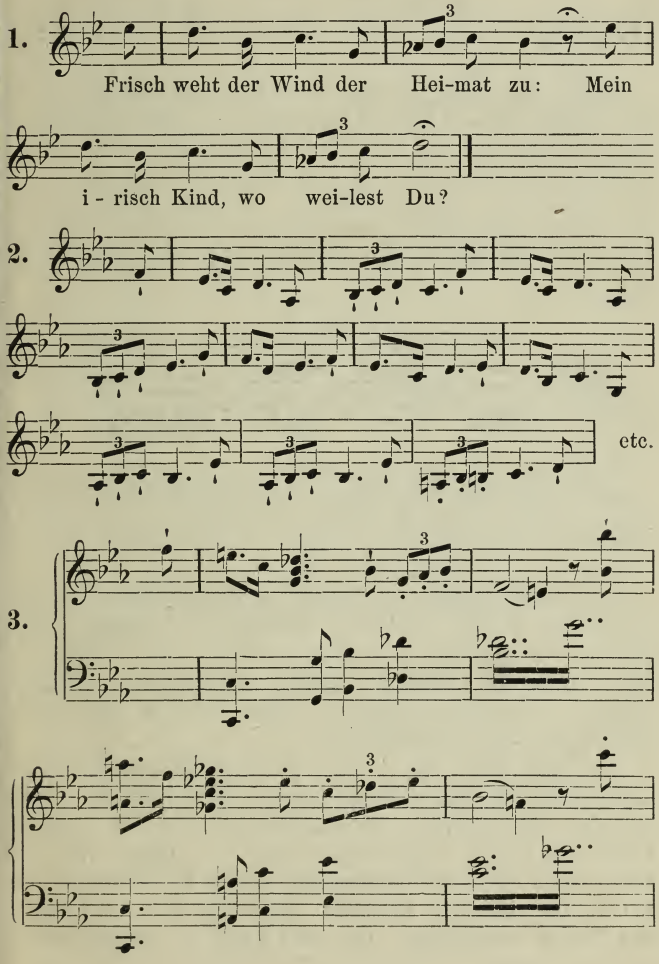
Der erste Akt von »Tristan und Isolde« besteht aus fünf Scenen:

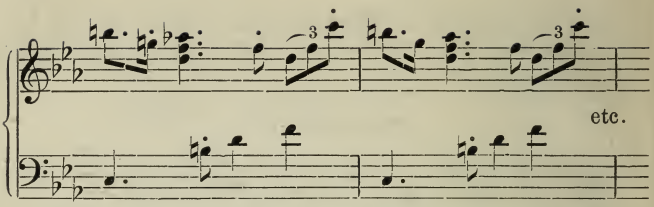
1. Einleitung.
2. Brangänen's Sendung. 3. Isolde und Brangäne.
4. Kurwenal's Sendung. 5. Tristan und Isolde.

Die **erste Scene** zeigt uns die Situation des Aktes: die Schifffahrt von Irland nach Kornwall. Darauf bezieht sich das beginnende Lied des jungen Seemannes, welcher dem heimwärts treibenden Winde die Trennung von »wilder irischer Maid« klagt, — ferner Brangänen's Auskunft über das Ziel der Fahrt, — und Isolden's wild ausbrechender Beschwörungsruf an Wellen und Winde: das »trotzige Schiff« zu zerschlagen, bevor es sein Ziel erreiche. Die ganze Scene hat demgemäss ein ihr eigenthümliches Haupt-

thema, sozusagen ein **Meeresmotiv,** welches zu den bezeichneten Momenten in dreierlei entsprechend verschiedener Gestalt erscheint.

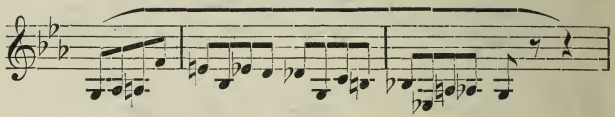
Meeresmotiv.





Ausser diesem Hauptthema der Scene finden wir darin auch die beiden bedeutendsten Liebesmotive wieder, und zwar das Blickmotiv gleich bei Isolden's erstem Aufblicke, da das Seemannslied sie an ihr Weh um Tristan gemahnt. Unmittelbar darauf entwickelt sich aus dem Sehnsuchtsmotive, mittels Anklanges an das Meeresmotiv, eine neue Fortgestaltung des Ersteren zum prägnanten Ausdrucke eines aus verletzter Liebe wild aufschäumenden **Zornes**, welche sich in den Anruf an das Meer mischt und weiterhin durch das ganze Drama zieht.

Zornmotiv.



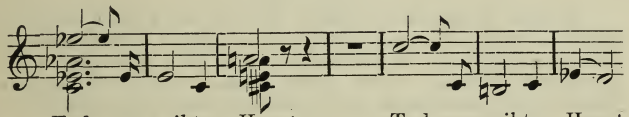
Den Abschluss der Scene bilden Brangänen's Beruhigungsversuche, gleichfalls vom Blick- und Sehnsuchtsmotive durchzogen, welch letzteres besonders eindringlich in der gedehnt drängenden Frageform: »Sage, künde, was dich quält« auftritt.

Die **zweite Scene**, Angesichts des nun enthüllten Schiffsdeckes mit Tristan am Steuer, behandelt die Sendung Brangänen's, um Tristan zu Isolde zu laden, und zerfällt in drei Abschnitte: Isolden's Auftrag — Brangänen's Einladung — Kurwenal's Antwort. Jeder Theil ist auch musikalisch besonders charakterisirt.

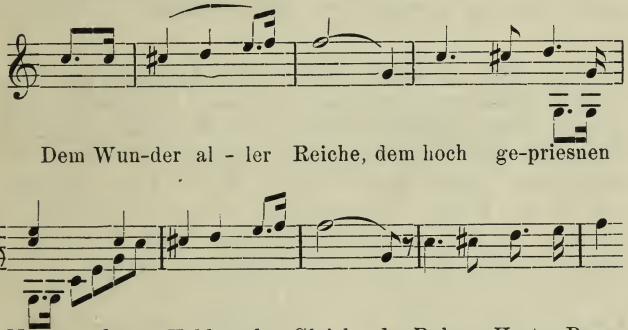
Die Einleitung bildet, nach der Wiederholung des Seemannsliedes, Isolden's dumpf schmerzlicher Gesang: »Mir erkoren, mir verloren« (Sehnsuchtsmotiv!) — — »Todgeweihtes Haupt, todgeweihtes Herz!« Damit tritt ein neues Motiv ein. Das todgeweihte Haupt ist Tristan's, das todgeweihte Herz — Isolden's: daher ist auch dies **Motiv des Todes** zweitheilig. Der erste Theil, mit seinem mäch-

tigen Oktavensprunge und seinem merkwürdigen harmonischen Übergange von As zu A, bezeichnet furchtbar ausdrucksvoll die Macht des Todes; der zweite Theil führt dieselbe Grundform bereits wieder über in die schwärmerische Weise der Liebesmotive.

Todesmotiv.



So ist auch schon das Hauptthema des ersten Abschnittes der Scene vorbereitet: eine Fortgestaltung des Blickmotives zu einem stolzen Preisgesange auf Tristan, wie diesen Brangäne singt, Isolde dann aber in ironischer Wiederholung rhythmisch verändert:*)



Der Abschnitt schliesst mit Isolden's Gebote: »Befehlen liess' dem Eigenholde Furcht der Herrin ich, Isolde!« in herrisch kurz entschiedener Fassung und der harmonischen Stimmung des Todesmotives; — denn sie ruft ihn zum Tode.

*) Man beachte die darauf folgende höchst ausdrucksvolle, aus dem Leidensmotiv sich entwickelnde melodische Phrase: »Oh, er weiss wohl, warum!«

Der zweite Abschnitt wird eingeleitet durch eine neue gleichsam graziös tändelnde Anwendung des Meeresmotives, während Brangäne verschämt durch das Schiffsvolk auf Tristan zuschreitet; die prägnanten Basstöne immer auf dem ersten Takttheile bezeichnen die Arbeit der Matrosen, das gewaltige Ziehen der Taue.

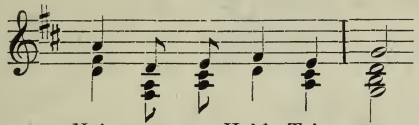
In dem folgenden Gespräche gewinnt die höfisch vorsichtige Weise Brangänen's und die eben so höfisch erwidernde, gefällig ausweichende, dabei so ernst und edel gehaltene Art der Antworten Tristan's einen nicht genug, bei jeder einzelnen Phrase, zu beachtenden und bewundernden melodischen Ausdruck. Ein eigenes Motiv bildet sich hier nicht aus, da die Reden eben um die Wahrheit der verschwiegenen Leidenschaften glatt und zart sich herumwenden; doch fühlt man wohl, wie das Sehnsuchtsmotiv überall hindurchdringen will (z. B.: »mein Herre Tristan, euch zu sehen wünscht Isolde« — »bald nah' ich mich der Lichten«.*) Den Schluss bildet wie im ersten Abschnitte das, durch Brangäne wiederholte, Gebot Isolden's in der Harmonie des Todesmotives, welches so die ganze anmuthig bewegte Scene düster einfasst.

Der dritte Abschnitt, Kurwenal's Antwort, besteht aus zweien grösseren zusammenhangenden melodischen Komplexen: dem mannhaft-stolzen »Wer Kornwall's Kron' und England's Erb'« und dem munter-derben, im Volksliedtone gehaltenen »Herr Morold zog zu Meere her.« Charakteristisch für Beide, doch schon im vorigen Abschnitte vorbereitet (»grämt sie die lange Fahrt«) und hier gleich zu Anfang eintretend (»darf ich die Antwort sagen«), ist eine energisch absteigende Skala, in welcher der wehevolle chromatische Abstieg des Tristanischen Leidensmotives bei Kurwenal abgeklärt erscheint zur heiter kräftigen Durtonleiter. — Den Schluss bildet der Refrain des Moroldliedes, der vom Chore wiederholte **Tristanruf**: »Hei, unser Held

*) Man beachte auch gleich zu Anfang das rasch anschwellende Liebesmotiv 3., als Tristan auffährt: »Was ist? — Isolde!» — um sich aber alsbald strenge zu fassen zu der ernsten Verneigung: »meiner Herrin —«.

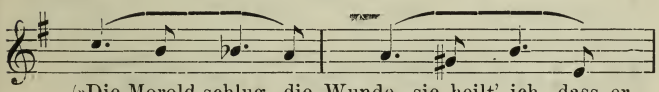
Tristan«, womit ein sehr bedeutendes Hauptmotiv des folgenden Dramas gegeben ist.*)

Tristanruf.



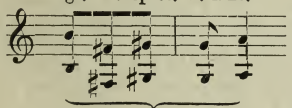
Die **dritte Scene** enthält hauptsächlich Isolden's grosse Erzählung der Vorgeschichte und besitzt demgemäss ein in verschiedenartiger Durchführung sie ganz durchziehendes Hauptthema in jenem schon erwähnten **Motive des siechen Tristan,** welches sofort nach der Einleitung (einer kurzen, erregten Wiederholung der Botschaft Brangänen's**) eintritt und in der Folge z. B. noch folgendermaassen gestaltet erscheint:

Motiv des siechen Tristan.

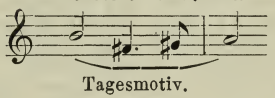


*) Ein Zusammenhang mit den Liebesmotiven des Vorspiels ist wohl nicht als beabsichtigt anzusehen, bildet sich aber in der Folge, wenn der Tristanruf zum »Tagesmotiv wird, unwillkürlich mehr heraus.

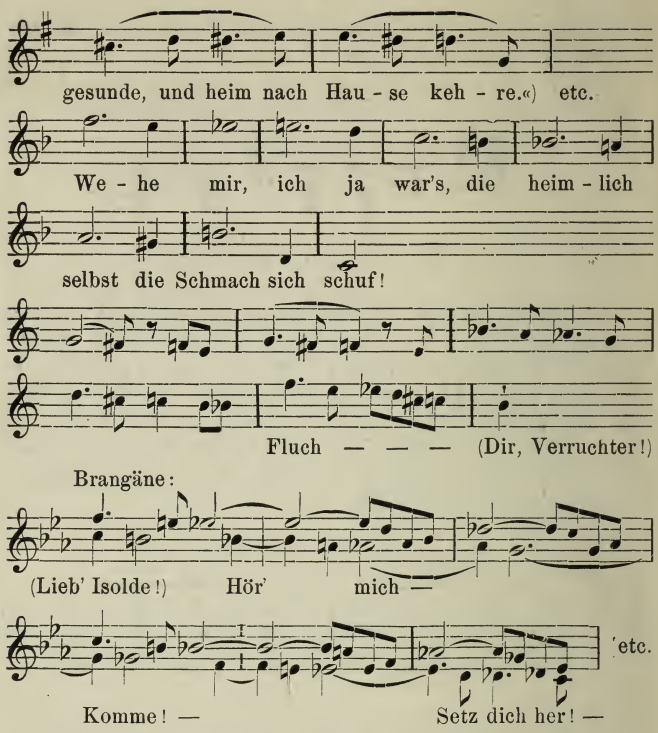
Vgl. Vorspiel. I. Akt.



Liebesscene. II. Akt.



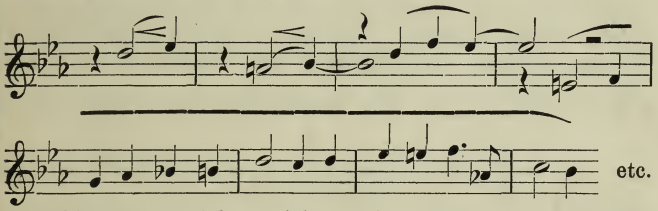
**) Man beachte hier die schneidige Zusammenstellung des schmerzlich gezogenen »zu König Markes Land« und des mit raschem Tempowechsel wild auffahrenden Tristanrufes: »den Zins ihm auszuzahlen«; sowie bald darauf die Wiederholungen zweier breiten, chromatisch und cresc. empordrängenden Akkorde, Ansätze des Sehnsuchtsmotives, in welchen Isolden's Seele nach dem Worte ringt.



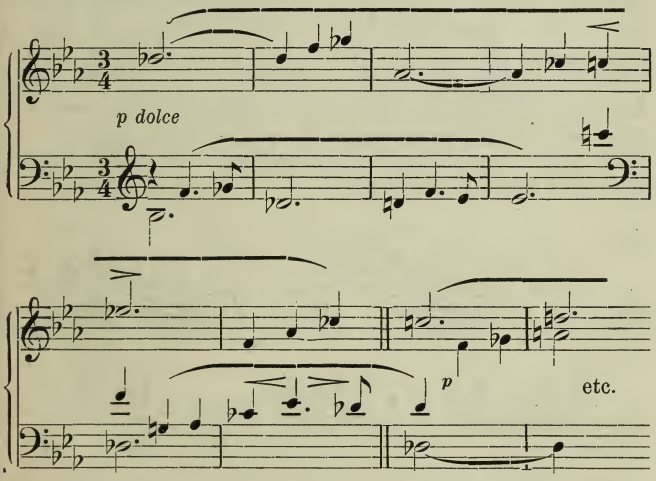
Wohl die ergreifendste Stelle ist diejenige im ersten Theile der Erzählung, wo dieses Motiv in seine Umkehrung, das Sehnsuchtsmotiv, übergeht, welches sich in den getragenen Tönen des Gesanges zum Blickmotive fortgestaltet: »Er sah mir in die Augen«, um alsdann unter anschwellender Fortführung (Liebesmotiv 5.) wieder in der gedehnten Grundform herabzusinken: »seines Elendes jammerte mich!« — Eine andere herrlich melodische Stelle ist jene: »Die schweigend ihm das Leben gab, vor Feindes Rache ihn schweigend barg«, welche das kleine triolische Begleitungsthema des Hauptmotives durchzieht, um sich gleich darauf in höchst ausdrucksvoller spöttisch hüpfender und trillernder Figuration mit dem Tristanrufe zu verbinden: »Das wär' ein Schatz, mein Herr und Ohm«, wo die Gesangesphrase so meisterlich den wohlgefällig anpreisenden Sinn der Worte und zugleich den Hohn Isolden's malt.

An diesen Haupttheil der Scene schliesst sich der längere Beschwichtigungssang Brangäne's mit seiner weit dahinfluthenden schmeichelnden Melodik an, deren stylvolle Wiedergebung eine vorzüglichste Gesangeskünstlerin erfordert.*)

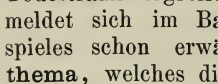
Die Hauptmelodie dieser ganzen Stelle, offenbar den Liebesmotiven ideell verwandt, lautet:



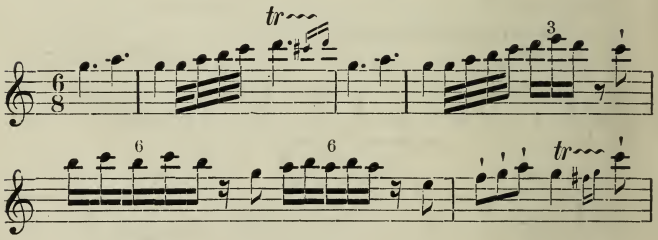
und hieraus entwickelt sich, nach Isolden's Zwischensatze im Sehnsuchtsmotive selbst (»Ungeminnt den hehrsten Mann stäts mir nah zu sehen«), die folgende, kunstvoll sich in einander verwebende Gestalt:



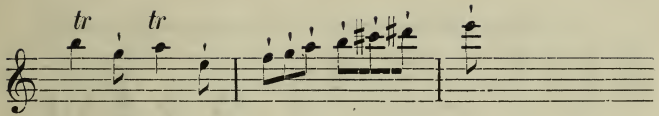
*) Diese Melodik würde z. B. verloren gehen, wenn die Sängerin nicht gelernt hätte, die grossen zusammenhangenden Züge derselben auf einem Athem zu singen, und wenn sie nicht in jedem Mo-

Den Schluss der Scene nimmt Isolden's Wahl des Todestrankes ein. Brangäne, den Liebestrank anpreisend, wird von dem Sehnsuchtsmotive begleitet (»Kennst du der Mutter Künste nicht«), Isolde aber weckt wiederum das Todesmotiv: »Rache für den Verrath, — Ruh' in der Noth dem Herzen«; und zuletzt noch, als sie selbst den Todestrank ergreift (»Du irrst, ich kenn' ihn besser«), meldet sich im Basse jenes, bei Besprechung des Vorspieles schon erwähnte, düstere dreitönige **Schicksalsthema**, welches die Grundform des Blickmotives darbietet (). Die lauten Rufe der Schiffer leiten aus der wehevollen Erregtheit dieses Schlusses zu dem munteren Beginne der nächsten Scene über.

Die **vierte Scene** bildet zunächst ein kurzes, heiter belebtes Zwischenspiel mitten in den drohenden und drängenden Wettern der Tragödie: durch den frischen Auftritt des rüstigen Kurwenal mit der fröhlich-derben Einladung »für's Land sich zu bereiten.« Das ununterbrochen durchgeführte Thema dieses ersten Scenentheiles ist eine heiter hüpfende Verbindung aus den Schifferrufen und dem hier weiter ausgesponnenen Meeresmotive, später verziert durch lustige Sextolen und Triller (»der Freude Flagge, sie wehe lustig in's Land«):



mente ihren Gesang je nachdem mit dem Ausdrucke innigen Mitleids, kosenden Schmeichelns und anmuthigen Rühmens zu erfüllen weiss.

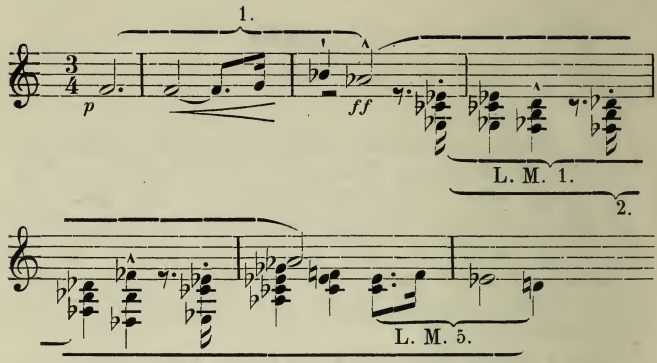


Der zweite Scenentheil: Isoldens Antwort, enthält die zwiefache Wiederholung des spruchartigen Gebotes an Tristan: zuvor seine Schuld zu sühnen, — und zwar das erste Mal schliessend mit dem Motive des siechen Tristan, das zweite Mal mit dem Todesmotive, und so zurückführend in die finstere Schwüle der Tragödie, welche bereits wieder wetterleuchtend und stürmend im dritten Scenentheile herrscht.

Diesen dritten Theil leitet eine heftig aufsteigende Umbildung des Zornmotives ein, das hier die stürmische Bewegung ausdrückt, mit welcher Isolde sich gegen Brangäne zu Abschied und Entscheidung (Mischung des Trankes) wendet. Hauptmotiv des Theiles ist aber das im Basse drohend begleitende Schicksalsthema, unter dessen geheimnissvoll gebietender Gewalt Alles in fiebernder Hast dem Entscheidungsmomente zudrängt.

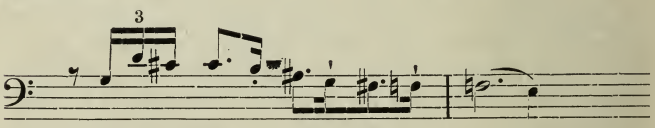
Als Kurwenal im erregtesten Momente ruhig meldet: »Herr Tristan!« da sucht Isolde »mit furchtbarer Anstrengung sich zu fassen«, indem die lebhaft zum *ff* aufstürmende Umbildung des Zornmotives alsbald *dim.* zurückgehalten in ihre Grundform übergeht, welche nun abgebrochen, stockend, wie athemlos, niedersinkt: »Herr Tristan — trete nah.«

Die **fünfte Scene** bildet den Höhepunkt des Dramas in diesem Akte: es ist die erste Begegnung Tristan's und Isolden's, welche ihn zur Sühne, sie Beide zum Tode führen soll. — Langsam, wie in Erz gepanzert, mit heroischem Trotze alle Leidenschaft des Herzens im tödtlichen Krampfe der Mannestreue stolz verhehlend, so tritt mit Tristan zugleich sein **Heldenmotiv** auf, in unmittelbarer Verbindung mit einem zweiten Thema, in welchem wir sein Leidensmotiv erkennen, dass aber hier ff kurz abgestossen, ritterlich straff gefasst, festen, unerschütterlichen Trittes in die von der Kraft der Entsagung zurückgehaltene Form des Liebesmotives 5. dim. ausgeht.



Diese beiden Motive beherrschen den ersten grossen Scenentheil, jene eigenthümlich die höfische Sitte wahrenden einleitenden Erklärungen, wobei dem mühsam bezwungenen ungeduldigen Drängen des furchtbar erregten Weibes der tiefe, feste Ernst des in sich stolz verschlossenen Mannes auch gesanglich so erhaben-schön entgegen tritt.*) Dem zweiten Motive schliesst sich dann auch Isolden's Gesang zum vorgeblichen Preise Morold's in ritterlich klangvoller Ausspinnung an.

Der zweite Scenentheil findet sein Hauptmotiv in einer Figur, welche kurz zuvor anscheinend nur als momentaner Empfindungsausdruck aus der kleinen triolisch bewegten Begleitungsfigur zum Motive des »sichen Tristan«, durch Fortführung in der Weise des Letzteren selbst, sich entwickelt hatte:



*) Man beachte hier z. B. die prägnante Doppeltriole in der Stelle: »Untreue gegen sein eigen Gemahl« als einen jener Momente, an welchem man die entscheidende Bedeutung der unbedingt strengsten Korrektheit für den Wagner'schen Gesangesstyl besonders deutlich erkennen kann. Werden diese Triolen, in der bei unseren gewöhnlichen Wagnersängern beliebten Weise eines frei deklamirten Recitatives, nur um ein Weniges verwischt, so ist der ganze, vom Komponisten bewusstvoll beabsichtigte Ausdruck der Phrase dahin! —

Diese Figur, eine heftige, schmerzliche Erregtheit, dabei auch einen gewissen krampfhaften Zwang der Seele ausdrückend, begleitet vielfach das folgende Gespräch, z. B. in charakteristisch akkordlicher, gleichsam ritterlich festlicher Gestalt Isolden's Worte: »Da die Männer sich all ihm vertragen.«

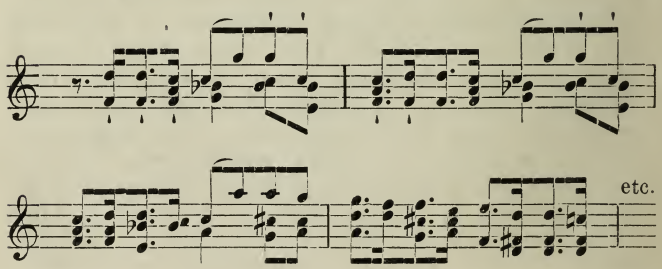
Als hierauf, nach dem heftig bedeutenden Schlussworte: »Wer muss nun Tristan schlagen?« jenes erregte Thema verstummt ist, da spricht wiederum das Blickmotiv beredt in das bange Schweigen hinein, bevor Tristan ernst und düster entgegnet: »War Morold dir so werth, nun wieder nimm das, Schwert« mit den kurz abgebrochenen Folgeworten: »Und führ es sicher — und fest« (zwei schneidig jähe Akkordschläge im Orchester). — So auch bei der gedehnten Gesangesstelle: »Als dein messender Blick mein Bild sich stahl« u. s. f.

Auch den dritten Scenentheil, den leidenschaftlich bewegten Übergang zur Entscheidung, begleitet mehrfach die obige Hauptmotiv-Figur: sogleich beim Beginn — ehe die Schifferrüfe wild aufschreckend in die hochgespannte Entwickelung der Scene hereinbrechen — als Isolde Brangänen zur Bereitung des Trankes winkt, — und dann, in Verbindung mit einer eigenthümlichen Umgestaltung des Blickmotives, zu Isolden's letzter Rede, jener tödtlich höhnenden Nachahmung Tristan's: »Mein Herr und Ohm, sieh die dir an.« — Daneben aber dringen hier schon das Todes- und das Schicksalsmotiv zur Herrschaft durch, Ersteres gleich nach den ersten Schifferrüfen bei den bedeutsamen Worten: »Wo sind wir?« — »Hart am Ziel,« und wiederum nach den zweiten Rüfen: »In kurzer Frist stehn wir vor König Marke,« — Letzteres zumal den Schluss von Isolden's höhnendem Gesange mit drohendem Entscheidungsgebote düster durchhallend. — Der dritte kurze Schifferruf: »Auf das Tau! Anker los!« entfesselt alsdann den leidenschaftlichen Sturm des Todesentschlusses in Tristan's Brust: »Los den Anker! das Steuer dem Strom«, und er singt seinen Sühneeid, diesen bald langsam gedehnten, zögernden, bald rasch entschiedenen, drängend gesteigerten, grossartigen Weihegesang des Todes, wiederum auf seinem eigenen Heldenmotive: »Tristan's Ehre — höchste Treu! — Tristan's Elend — kühnster Trotz!« — und auf dem triumphirenden Todesmotive:

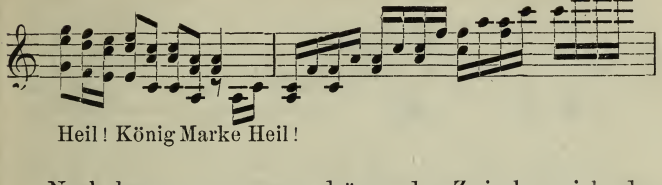
»Vergessens gütiger Trank — dich trink' ich sonder Wank!« — Und alsbald tritt nun auch wieder das Blickmotiv als Wahrheitsbote ein, wenn Isolde ihm den Becher entreisst, um so unter den Klängen des Lebensbeginnes ihrer Liebe mit ihm den Tod zu trinken.

Der vierte Scenentheil führt, nach kurzem, höchst ausdrucksvoll den grossen seelischen Vorgang illustrirenden, wirren Ringen und Schwanken, die volle Wiederholung aller Liebesmotive des Vorspieles durch. Zunächst noch einmal unterbrochen durch die Schifferrüfe (»Heil König Marke«) und Brangänen's Jammer, ergiesst sich die Musik in jene Wunderfluthen des Liebesgesanges: »Was träumte mir von Tristan's Ehre« (Mot. 7. + 4.) u. s. f., die immer inniger und wonniger anschwellen zum begeistert seligen Jauchzen: »Wie sich die Herzen wogend erheben« (5.), und so nach dem Eintritte der akkordlichen Form (8.): »Jach in der Brust — jauchzende Lust« wie zur Unendlichkeit fortschwellen in jubelnd rauschender Liebesmelodie.

In die lange ausgehaltenen Schlussworte: »Höchste Liebeslust« trifft schon das Motiv der Schifferrüfe, welches den kraftvollen Jubelsang der das Land und ihren König begrüssenden Menge einleitet. Das einfache Thema des Gesanges verbindet sich mit einer leichten Umgestaltung des Meermotives. Zu Kurwenal's Worten: »Mit reichem Hofgesinde dort auf Nachen naht Herr Marke« wird dann die Figur der Schifferrüfe in einer reizend tanzenden Weise (man sieht die lustigen Nachen auf der Fluth herannahen!) weiter durchgeführt:



Jubelgesang der Menge.



Heil! König Marke Heil!

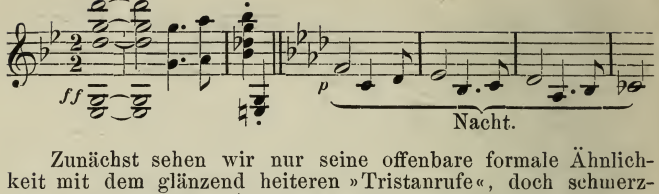
Nach kurzem verworren drängenden Zwischenspiele der Liebesmelodien (Isolde: »Wo bin ich? leb ich? ha welcher Trank!« Brangäne: »Der Liebestrank!«) und nach Tristan's grossem Verzweiflungsrufe zum Leidensmotive: »O Wonne voller Tücke! o truggeweihtes Glücke,« schlägt über den Entsetzenswirren der selbstvergessenen Liebenden die tosende Woge der vier verbundenen Jubelmotive (Meer, Schifferruf, Fanfare, Jubelsang) zusammen: »Kornwall Heil!« — und der Vorhang fällt rasch mit dem noch einmal zwischen die Fanfaren hinein ff. jäh empordringenden Sehnsuchtsmotive. —

Der zweite Akt.

Der zweite Akt von »Tristan und Isolde«, die nächtliche Zusammenkunft der Liebenden, besteht aus drei Scenen: Erwartung, Vereinigung, Entdeckung.

Der Erwartung des Geliebten giebt schon die musikalische Einleitung stimmungsvollsten Ausdruck. Sie versenkt uns ganz in jenes wonnig-unruhvolle Bangen sehnenden Herzens unter den Schatten eines glückverheissend hereindämmernden Abends in ringsher träumerisch verstummender, süss duftender Natur. Was aber bedeutet in dieser Sphäre der grelle Aufschrei, womit die Einleitung beginnt? Es ist das Hauptthema der ganzen grossen Liebesscene, das **Tagesmotiv**, welches deren Grundgedanken ausspricht und daher wohl hier eine besondere Betrachtung verlangt.

Tagesmotiv.



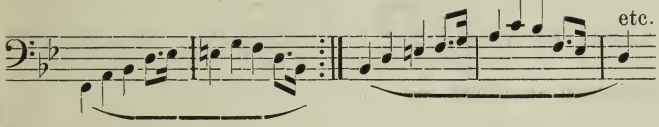
Zunächst sehen wir nur seine offenbare formale Ähnlichkeit mit dem glänzend heiteren »Tristanrufe«, doch schmerzlich in *moll* getrübt. Aus einer weiter ausgesponnenen Anwenduug desselben, trotzig verkürzten Motives in der Liebesscene (Tristan: »Da rühmt' ich hell vor allem Heer — der Erde schönste Königin!«) erfahren wir, dass es auf den trügenden Schein und Glanz der Welt, ihrer Ehren und ihres Ruhmes, sich bezieht, in welcher Welt »Tristan der Held«, vom Ehrenwahne befangen, Isolden nicht für sich selbst zu gewinnen wagte, und welche Welt den Liebenden in ihrer Liebesnacht gleich dem feindlichen Tage gilt, der sie trennt, und der nun zu enden scheint, wenn die Einleitung beginnt, und doch niemals endet: so lange noch des Lebens Sonne ihnen leuchtet. Ist der erste Theil der Liebesscene ganz von diesem Gedanken an den feindlichen Tag und vom Sehnen nach der ewigen Nacht erfüllt, welche die Gesänge des zweiten Theiles feiern, so sehen wir, wie im Verlaufe jener Scene das Tagesmotiv selbst in ein wonnig wiegendes und doch immer wehmuthvoll sehnendes Nachtmotiv übergeht: der Tag ist Nacht geworden, und doch bleibt auch in der Nacht der Fluch des Tages drohend lebendig und wird die »Nachtgeweihten« vernichten.*) So birgt diese Figur von vier Tönen, als Ausdruck des geheimen Grundgedankens dieser Scene, die ganze Tiefe des doppelsinnigen Welträthsels von Tag und Nacht, Welt und Liebe, Leid und Erlösung, Alles in dem einen Seufzer der Sehnsucht, der hier als Schrei die Einleitung eröffnet.

Diesem jäh hingeworfenen Grundgedanken gegenüber gewinnt nun alsbald die Grundstimmung des Aktes ihre sprechenden Motive, zunächst in dem, von unruhig flatternden Synkopen begleiteten, **Thema der Ungeduld** (welches zugleich den nahen Schritt des Geliebten schon anzudeuten scheint) und sodann in einer Folge einander verwandter

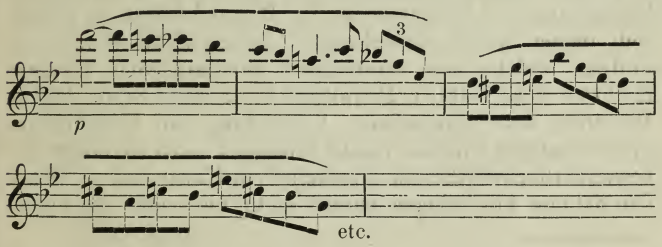
*) Man vergleiche die wundervolle Stelle in der Liebesscene, wo dieses Nachtmotiv so träumerisch sanft dahin wogt: (Tristan) »Was dort in keuscher Nacht einsam verschlossen wacht«, und woran jene oben erwähnte ritterliche Durchführung, die schimmernde Welt- und Tagesseite des Motives, sich anschliesst.

Motive (denen etwa der Abstieg des Leidensmotives unbewusst zu Grunde liegen könnte). Dies sind 1. das stimmungsvolle **Motiv des Liebesrufes,** aus dem wir die selige Glückverheissung der abendlich dämmernden Natur flüstern hören, und das sich später an das Zeichen der Verlöschung der Leuchte anschliesst; und 2.) daraus plastisch abgeklärt das mit bewusstem Stolze hingebend frohlockende **Thema der Seligkeit** im Menschenherzen selbst. Gesellen wir hierzu gleich noch eine dritte Form, welche erst später, auf dem Höhepunkte der ersten Scene, bei Isolden's Preisgesange der Liebe (»Wie sie es wende, wie sie es ende«) als das eigentliche **Liebesthema** des Aktes erscheint, so haben wir alle Hauptmotive der ersten beiden Scenen desselben bereits genannt.

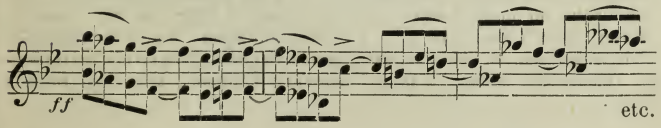
Thema der Ungeduld.



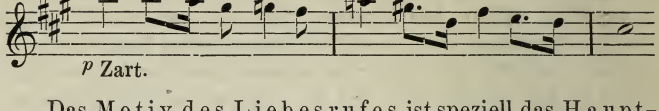
Motiv des Liebesrufes.

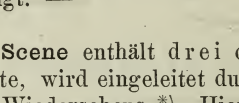


Seligkeitsmotiv.



Liebesthema.



Das Motiv des Liebesrufes ist speziell das Hauptthema der **ersten Scene,** zwischen Isolde und Brangäne, und zwar in deren erstem Theile noch von der sich mehr und mehr entfernenden Fanfare der Jagdhörner durchzogen, dann aber in einsamer Stille allein übrig bleibend, als alles Leben in einem träumenden Säuseln der Lüfte, Blätter und Wellen zu vergehen scheint, und nun Isolde mit den innigsten Tönen hinfluthender Liebesgesänge durch das Schweigen der Nacht den Geliebten heranruft, dem sie am Schlusse der Scene, unter der Wiederholnng der Einleitungsklänge, zu einer charakteristisch drängend winkenden Figur  ihr wehendes Tuch entgegen schwingt.

Die **zweite Scene** enthält drei dialogische Theile. — Der erste, längste, wird eingeleitet durch einen stürmischen Zwiegesang des Wiedersehens.*) Hierauf folgen je sieben, sich immer weiter ausdehnende, gesangreiche Wechselreden, welche den, musikalisch durchaus vom Tagesmotive beherrschten, Haupttheil der grossen Scene bilden. Die stäts neue Anwendung, Verbindung und Fortspinnung dieses einzigen Themas macht denselben auch zu einem der bewunderungswerthesten musikalischen Kunstwerke. Gegen den Schluss hin dringen bereits mehr und mehr die eigen-

*) Den Sängern ist hier die schwere Aufgabe gestellt, im Sturme der höchsten Erregung alle die abwechselnden Nuancen des Gefühles, den Worten entsprechend, in jene kurzen drängenden Phrasen: »Bist du mein?« »Hab ich dich wieder?« »Darf ich dich fassen?« »Kann ich mir trauen?« u. s. f. hinein zu legen, bis beide Stimmen sich gemeinsam in die emporstürmende Begleitungsfigur mit ergiessen: »O Wonne der Seele, o süsse, hehrste, kühnste, schönste, seligste Lust!«

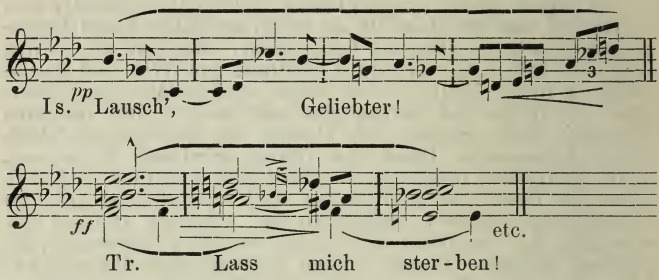
thümlichen Harmonien des abschliessenden grossen Nachtgesanges der Liebenden durch, welche einestheils einen ähnlichen Wechsel der Tonarten aufweisen, wie das Todesmotiv, und daher diesem intim verwandt erscheinen, andererseits — melodisch — an den Aufstieg des Sehnsuchtsmotivs gemahnen (Tristan: »da erdämmerte mild erhabener Macht im Busen mir die Nacht«); wie denn in dieser Nacht sich Tod und Liebe auf's Innigste vereinen.

In diesem ersten grossen Dialoge finden die Liebenden zum ersten und einzigen Male die sie selber aus jähen Entzückungswirren wonnig beruhigende Gelegenheit, sich klar zu werden über ihr eigenes räthselvolles Verhältniss zur Welt, und zu einander in dieser Welt, die sie bisher entfremdend und entfernend in Wahn und Zwang gefesselt hatte. Die innigsten Regungen ihrer Seelen, alle Gewalt der Leidenschaft, hellblinkend heroischer Glanz und düster erhabener Todestrotz, finden darin ihren prägnanten musikalischen Ausdruck, und doch muss das Ganze in einer, wenn auch von mächtig erhöhter Empfindung melodisch durchwalteten, gewissen traulich gemässigten Art von Gesprächston, freilich grössesten Styles, gehalten bleiben. Gerade hierzu gehören aber Gesangeskünstler ersten Ranges, welche den Wagner'schen Styl, wofür es doch noch keine Schule gibt, bis zur Vollendung sich angeeignet haben. Sätze wie: »In Frau Minne's Macht und Schutz« — »Was dich umgliss mit hehrster Pracht« — »Dorthin in die Nacht« — »O Heil dem Tranke« — »Um einsam in öder Pracht« und Tristan's erhabener Schlussgesang: »O, nun waren wir Nachtgeweihte« müssen allerdings sofort die Herzen der Hörer durch ihre musikalische Schönheit ergreifen; wenn aber bei Wagner nicht das Ganze stylvoll herausgebracht wird, dann erleidet auch das schönste Einzelne, das so durchaus mit dem Ganzen verbunden ist, gefährliche Einbusse.

Auch die wundervoll dämmernden Harmonien des Nachtgesanges selbst: »O sink hernieder, Nacht der Liebe« durchzieht das Tagesmotiv, und zwar mit einer erweiternden Fortspinnung zum Sehnsuchtsmotive. Im Mittelsatze: »Herz an Herz dir, Mund an Mund« tritt ein neues Motiv ein: das schon früher erwähnte, aus dem Thema des Todestrotzes entsprossene, sanft einwiegende **Schlummermotiv,** worin sich gleichsam die Geschwister Schlaf und Tod wie im Zauber des Liebestraumes zu verschmelzen scheinen. Im Schlusstheile des Gesanges ergiesst sich das Sehnsuchtsmotiv mit gewaltig anschwellendem Drängen in

eine neue Form des Todesmotives (»Liebeheiligstes Leben!«), um alsdann im letzten lang hinziehenden melodischen Wonneseufzer wie zu weltvergessendem Schlummer pp. wieder abwärts zu sinken: »Niewiedererwachens wahnlos hold bewusster Wunsch.«

Schlummermotiv, mit der neuen Form des Todesmotives. (Vgl. unten.)

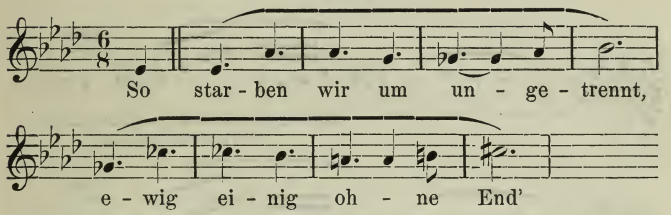


Mit dem letzten Tone des Zwiegesanges hebt ppp. das Zwischenspiel der wogenden Harfenklänge an, von denen umsponnen nun Brangänen's Wächterlied mit seinen breiten grossen Tönen in die Nacht hinaus hallt, durchzogen von den Nachklängen des Nachtgesanges, dessen zarte auf und nieder steigende Gänge zuletzt in einer herrlich sich steigernden Figur austönen. Und als der letzte Ton des »bald weicht dem Tag die Nacht« verklungen ist — da beginnt das friedestill wiegende Schlummermotiv sein volles, hold beruhigendes Walten (»Lausch, Geliebter«), um nun verbunden mit dem neugewonnenen Todesmotive (»Lass mich sterben«), und in stäter weiterer Fort- und Umbildung, als Hauptthema den ganzen zweiten Theil der Scene mit sanft melodischer Fluth zu durchflüstern. (S. das Beispiel oben.)

Dieser zweite Dialog, weit kürzer als der erste, der die Liebenden vom Tage zur Nacht geführt hatte, bringt sie nun — nachdem ihnen im Nachtgesange und dem ihm entsprossten Schlummermotive die Nacht mit dem Tode sich verschmolzen hat — durch Isolden's bange Frage:

trennt nicht der Tod unsere Liebe? zum zweiten Zwiegesange, dem **Sterbeliede**: »So starben wir, um ungetrennt, ewig, einig, ohne End'« — »ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben« —, dessen Thema späterhin motivisch verwandt werden soll.

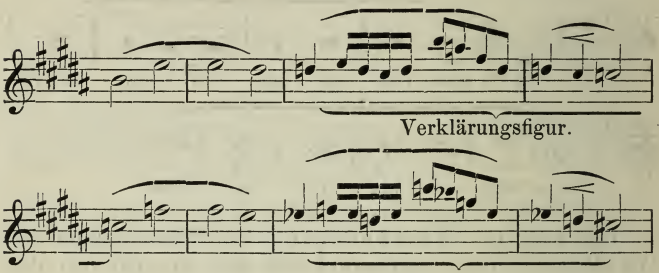
Sterbelied.



Das zweite Zwischenspiel, die Wiederholung des Wächterliedes, beschränkt sich hier nur auf den Refrain »habet Acht«, und auch die völlig entsprechend nachfolgende Wiederholung des Schlummer- und Todesmotives, zu dem dritten ganz kurzen Dialoge, reiht sich nur fünfmal dicht an einander: dann führt das stolz erhabene »ewig währ' uns die Nacht« (welches jetzt die bangende Isolde mit grossartiger Entschliessung zum fünftmaligen Todesmotive singt) alsbald mit dem lebhaft gesteigerten Seligkeitsmotive den grossen Schlussgesang der Scene ein: »O ew'ge Nacht, süsse Nacht! Hehr erhab'ne Liebesnacht!« Erklingen diese ersten Worte noch im neuen Todesmotive, so tritt mit dem folgenden »Wie sie fassen, wie sie lassen« wiederum das Sterbelied in breitesten, machtvollen Tönen ein, um sich dreifach melodisch stäts weiter fort zu gestalten und mit dem, ihm von nun an eigenthümlich zugesellten, Seitenthema: der selig sich aufschwingenden **Figur der Liebesverklärung** (»Hehr Vergehen — hold Umnachten«) in Gesang und Orchester zu einem immer erhabener und reicher anschwellenden musikalischen Wunderwerke sich zu verbinden. Endlich auf dem Höhepunkte drängenden Sehnens (Endlos, ewig, einbewusst«) bricht das Seligkeitsmotiv wiederum triumphirend hindurch und dringt in unaufhaltbarem Fluge,

den Gesang mit fortreissend, über alle Welt hinaus wie in's Unendliche empor — bis zum jähen Abbruch durch Brangänen's Schrei und Kurwenal's hastigen Auftritt: »Rette dich, Tristan«, womit die grosse Liebesscene beschlossen ist.

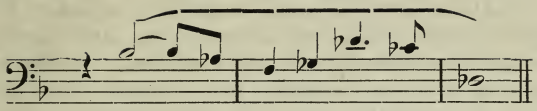
Sterbelied in Verbindung mit der Verklärungsfigur.



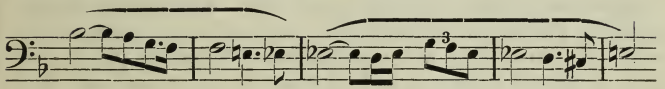
Die **dritte Scene**, die Entdeckung, besteht in ihrem Haupttheile allein aus Marke's Gesange. Nachdem die Nachklänge des letzten Jubelliedes aus der Seele der Verrathenen verweht sind, der »öde Tag«, die »Taggespenster und Morgenträume« im verdüsterten Tagesmotive sich angekündigt haben, erscheint mit der Rede des Königs das grosse Grundthema der Scene, welches sie auch im Gesange ganz durchzieht: das erhaben-wehmuthvolle **Markemotiv** mit seinem seltsam schmerzlichen Anklange an das todbergende Schlummermotiv der Liebenden. Auch dieses Thema hat sein Seitenmotiv in einer, auf Tristanischem Abstiege niedersinkenden, **Figur der Trauer,** welche, wie gleich die ersten Worte, so auch wieder den Schluss der Rede des Königs begleitet.*)

*) Wie der Gesang der Rede selber sich gestaltet: aus der Schmerzenstiefe edelster Seele quellend und von der erhabenen Würde derselben ganz getragen, durch alle Regungen der Empfindung von zarter Liebe (»dies wundervolle Weib«) bis zu leidenschaftlichem Jammer (»die kein Himmel erlöst, warum mir diese Hölle«, wozu das Zornmotiv sogar noch einmal ausbricht), und wie dazu das eine Hauptthema sich musikalisch fortentwickelt — dies zu betrachten fehlt leider hier völlig der Raum. (Vgl. den Abschnitt: »Die Dichtung«.)

Markemotiv.



Figur der Trauer.



Als Antwort auf diese Rede richtet Tristan seine letzte Frage an Isolde: »Wohin nun Tristan scheidet, willst du, Isold', ihm folgen?« und sie entgegnet ihm mit ihrer festen Todesentschliessung: alles dies in der wehevoll ernsten, stillen Ruhe des nun erfüllten Geschickes, schmerzlich gross, mit geheimnissvoll verklärter und versöhnender Melodik, von den Liebesmotiven des Vorspieles eingeleitet, vom Schlummer- und Todesmotive und den Nachtharmonien der Liebesscene (»Es ist das dunkel nächt'ge Land«) begleitet.

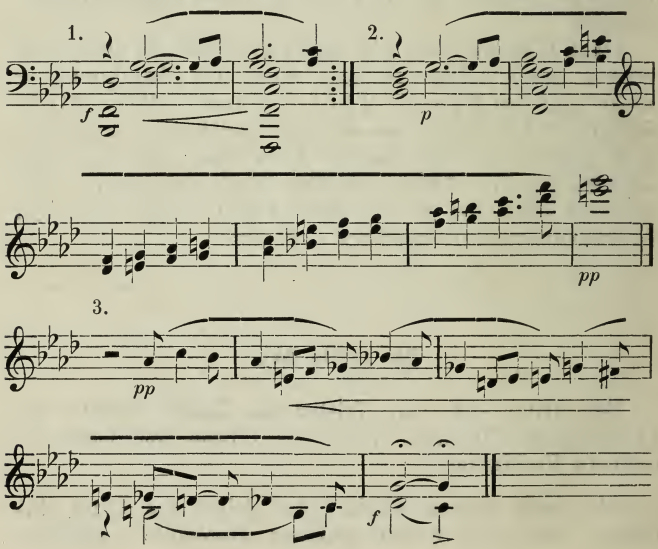
Dann folgt nur noch ein hastig sich zu Ende stürzender Schluss, durch heftige triolische Rhythmen charakteristisch belebt: auf das Wort die That. Tristan: »Wehr dich, Melot!« Als Jener das Schwert gegen ihn ausstreckt, lässt Tristan das seine fallen. Über dem, unter schroffen Akkordschlägen, tödlich getroffen Niedersinkenden erhebt sich laut jammernd ff. das Markemotiv und beschliesst als erschütternde Todtenklage den Akt.

Der dritte Akt.

Der dritte Akt von »Tristan und Isolde« besteht aus drei Scenen: Tristan's Leiden — Tristan und Isolde — Isolden's Verklärung.

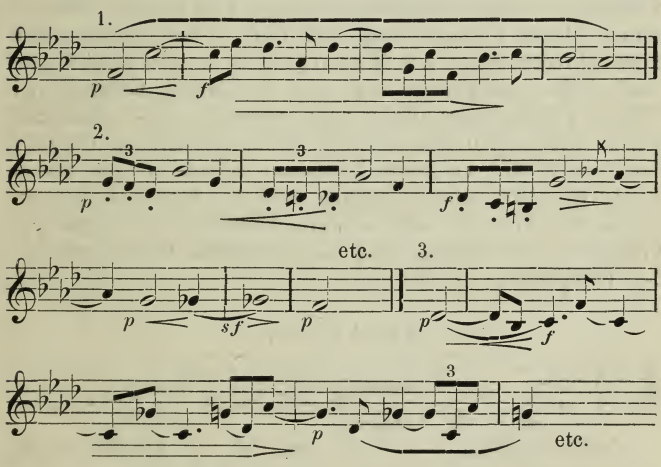
Die **erste Scene,** welche zwei Drittel des Aktes einnimmt, lässt sich in fünf grössere Abschnitte eintheilen,

deren erster als Einleitung, wie bei den vorigen Akten, die Situation darstellt, und zwar in dreifacher Form: als Instrumentalvorspiel, als Hirtenreigen, und als kurzer Dialog zwischen dem Hirten und Kurwenal. — Gleich mit dem ersten düsteren Ganztone des Vorspiels sind wir in die Welt des furchtbar lastenden Todesdunkels, der öden Verlassenheit, des in schmerzlichem Banne gefesselten hoffnungslosen Sehnens versetzt, und diese unerbittlich trauerschwere Stimmung spricht sich auch in dem ganzen Verlaufe des Vorspiels mit grauenhafter Wahrheit durch eine neue Umwandlung des Sehnsuchtsmotives aus (1.), welches — ein ruhelos leidenwirkender, lebenwollender Dämon — mit gedehnter Fortführung in einer gleichmässig zur Höhe aufsteigenden Terzenskala wie in unendliche Öde sehnend nach unerspähbarer Befreiung ausblickt (2), um dann wieder drangvoll verzweifelnd in jener, schon früher notirten, Weiterbildung des Liebesmotivs 6. (Entbehrungsthema) herabzusinken und in langer Fermate zu verstummen (3.):



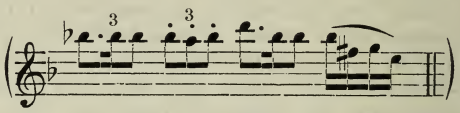
An Stelle der dritten Wiederholung dieser letzten Figur tritt der Reigen des Hirten ein, das langhin sich spinnende einsam klagende Lied der Schalmei, das mit jenen eigenartigen Tönen, in welchen die Kinder der Natur ihre wehmüthigen Weisen zu singen pflegen, unter völliger Verlassenheit von der Musik des Orchesters, hier so wundersam sprechend das nun vor dem Zuschauer entrollte Bild der Scene begleitet: den herrenlos öden, verfallenen Burghof mit dem endlosen Blicke auf das weite Meer, und darinnen die einsame Trauergruppe: Kurwenal schmerzlich über das Lager des todsiechen, bewusstlosen Tristan gebeugt — dumpfe Stille umher, durch jene klagenden Töne nur noch erhöht — bis endlich die Stimme des Hirten den Bann ein Weniges bricht, ohne doch von dem kurzen Dialoge mit Kurwenal die wehevolle Begleitung des wiederholten Vorspielthema's verscheuchen zu können.*)

Die traurige Weise.



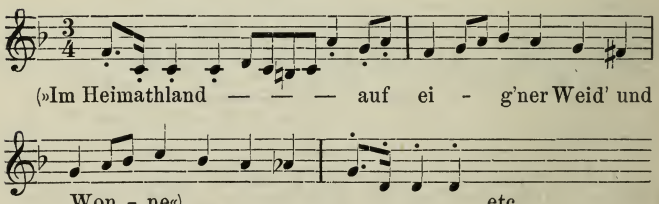
*) Die sehnsüchtig aufsteigende Terzenscala trifft hier zweimal ausdrucksvoll zusammen mit den hoffnungslosen Worten: »Kein Schiff noch auf der See?« — — »Öd und leer das Meer!« — —

Die traurigen Klänge der Weise des sich entfernenden Hirten erwecken Tristan aus dem Halbtode zum Beginne des zweiten grösseren Scenentheiles, des Dialoges zwischen ihm und Kurwenal, worin Letzterer mit herzlich ausbrechenden Jubeltönen über das, was vorher geschehen ist (Tristan's Rettung nach der Väter Burg), freudige Auskunft gibt. Hierfür gesellen sich ihm drei Motive: eine rüstig aufspringende triolische Figur, an die Triolen des vorigen Aktschlusses gemahnend —



ferner das ihm persönlich eigenthümliche ritterlich frische Hauptthema, das man **Kareolmotiv** nennen könnte; denn es bezeichnet die Freude des treuen Knechtes an der wiedergewonnenen Heimathsbesitzung des Herrn, dem er selber zugehört gleich Burg und Hof — und drittens eine kurze Wiederholung des Moroldliedes (»Hei nach Kornwall, kühn und wonnig, was sich da Glanzes, Glückes und Ehren Tristan mein Held hehr ertrotzt«). — Aber auf jeden dieser froh und kräftig sich ausjubelnden Gesänge des Treuen fällt, zu jähem Kontraste, gleich mit dem ersten Laute der kurz abgebrochenen mühsam hervorgerungenen Antworten Tristan's der schwere Schatten des kaum gebrochenen Todesbannes mit der düsteren Grundharmonie des Vorspieles.

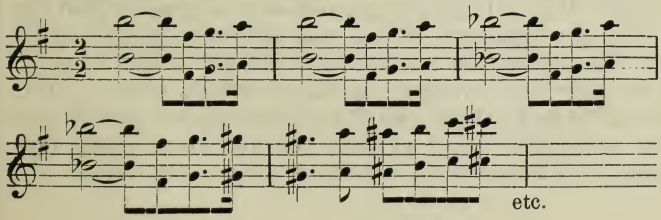
Kareolmotiv.



Der dritte Scenentheil bringt Tristan's ersten längeren Gesang. Das Sehnsuchtsmotiv, in beiden Formen, ist das herrschende Thema, Sehnsucht aus trügerischer Todesnacht zum Leben in der Wahrheit ewig erlösender Nacht der Liebe — der Grundton dieses Gesanges.

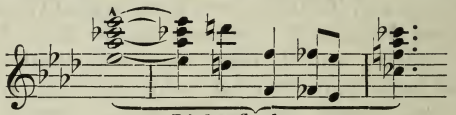
»Ich war, wo ich von je gewesen«, diese Worte beginnen mit der Wiederholung der »letzten Frage« an Isolde, um bei der Stelle »göttlich ew'ges Urvergessen« aus dem Dämmer der Nachtharmonien sich wunderbar aufzuklären in das reine D dur. Das Todesmotiv erscheint sowohl in seiner neuen Form (»Was einzig mir geblieben, ein heiss inbrünstig Lieben, aus Todes Wonnegrauen jagt's mich das Licht zu schauen«) als auch in seiner ursprünglichen Gestalt (»Krachend hört' ich hinter mir schon des Todes Thor sich schliessen«). Wie Tages- und Blickmotiv, so schlingen sich auch wieder das holde Schlummermotiv (»Sie zu suchen, sie zu sehen«) und das zartflüsternde Liebesruf-Thema des zweiten Aktes (»Ach Isolde — — wann endlich löschest du die Zünde«) in das tragische Dunkel dieses leidenschaftlich sich steigernden Sehnsuchtsgesanges.

Der vierte Scenentheil verbindet Kurwenal's frohe, von dem derben Manne mit so liebevoller Zartheit gemeldete Kunde dessen, was inzwischen geschehen ist (sein Ruf an Isolde), und Tristan's zweiten langen Gesang, der vom höchsten Jubel sich wiederum in die Tiefe der Verzweifelung stürzt, um dorther den himmelhoch weltzerschmetternd sich aufrichtenden Schrecken des Liebesfluches, zum Gipfel der ganzen Scene, herauf zu beschwören. Kurwenal's Gesang von der »Ärztin«, die er rief, begleitet das Thema des siechen Tristan, welches in das Liebesthema des zweiten Aktes übergeht. Tristan's hierauf wild leidenschaftlich ausbrechender, erst nach der Sprache ringender Jubel findet seinen Ausdruck in einer stürmischen Umformung des Sehnsuchtsmotives, welche hier als Hauptmotiv dieses Theiles zu einem **Thema des Jubels** wird:



Dagegen durchtönt den ganzen zweiten, grössesten Theil des Gesanges die einsam wehmüthige Weise des Hirten, deren Trauerkunde (»Noch ist kein Schiff zu seh'n«) Tristan in tiefe sinnende Schwermuth zurück versenkt.

Wie diese Weise sich so merkwürdig musikalisch fort und fort spinnt bis zum wilden Ausdrucke vernichtender Verzweifelung, so wird sie für Tristan selbst die geheimnissvolle Verkünderin seines innersten Leidens, des Urschmerzes seines Daseins, des Fluches der Sehnsucht: »Im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben« (Sehnsuchtsmotiv!). Das Motiv des siechen Tristan und das Schicksalsthema erhalten ihre volle tragische Bedeutung erst in dieser Verbindung (»Das Schwert dann aber liess sie sinken, den Gifttrank gab sie mir zu trinken«), das Tagesmotiv wird in seiner ganzen Doppelsinnigkeit offenbar (»Mich wirft die Nacht dem Tage zu«). Das Leidensmotiv endlich erwächst aus seiner kurzen klagenden Grundform (»Der Trank, der der Qual mich vertraut«) zu einem ganz neuen, entsetzlich, tödtlich, mitten hindurch gebrochenen, wild abstürzenden Thema in dem gedehnten Aufschreie höchster Leidenschaft: »Ich selbst — ich — habe ihn gebraut«, worin die metaphysisch-ethische Lehre von der essentiellen Schuld des Daseins so furchtbar konzentrirte musikalisch-dramatische Gestalt erhalten hat.



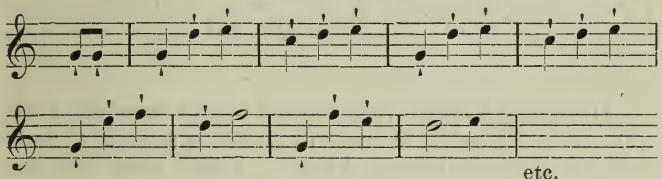
Liebesfluch.

Für den Rest des Gesanges, bis zum Liebesfluche selbst, bildet die eben erwähnte **Figur des Liebesfluches** das Hauptthema und mildert sich erst allmählich, während Kurwenal's kurzem Nachgesange über dem ohnmächtigen Herrn, bis sie einmündet in die wiederholten Liebesmotive des fünften Scenentheils.

Der fünfte Scenentheil umfasst: Tristan's Vision — und die Wirklichkeit des nahenden Schiffes, verbunden durch die **fröhliche Weise des Hirten.** Die Vision ist ein Wundersang von süss lieblicher Melodik: »Wie sie selig, hehr und milde wandelt durch des Meer's Gefilde«, den das holde Schlummermotiv sanft wogend begleitet, und der sich innig steigert zu dem, von nun an motivisch verwandten Liebesseufzer: »Ach Isolde, wie schön bist

du!« — Die Wirklichkeit, jenes stürmisch drängende Wechselgespräch Tristan's und Kurwenal's über das nahende Schiff, findet ihre jauchzende Verkünderin in der fröhlichen Weise des Hirten selbst, deren Fortspinnung durch den ganzen Theil nur einmal von einer harmonischen Verdüsterung und einer wild abstürzenden Figur unterbrochen wird, als das Schiff hinter dem Riffe verschwand. Der »Liebesseufzer« durchhallt mit innigem Seelenrufe alsdann die wieder erlöste jubelnde Freudenmelodie. Kurwenal eilt Isolden entgegen; Tristan bleibt allein zurück.

Die fröhliche Weise.

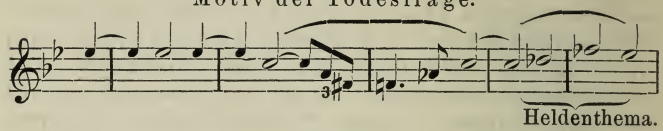


Wenn nun in der **zweiten Scene** der einsame Tristan, von wüthender Ungeduld emporgetrieben, nach wildem Mühen vom Lager sich aufzuraffen, in leidenschaftlichem Sehnen den Verband seiner Wunden herabreisst, so begleitet seinen tödtlich extatischen Jubelgesang als Hauptthema das rhythmisch in den $^{5}/_{4}$ Takt umgesetzte, tobend erregte Schlummermotiv, welches hier, ganz zu seinem Ursprunge aus dem »Todestrotze zurückgekehrt, das Siegeslied des Todes selber singt. — Auf dem Höhepunkte des Affektes ertönt Isolden's Ruf mit dem f. erschallenden Motive des Liebesrufes; und als Tristan unter den gedehnten Tönen des Sehnsuchtsmotives in ihren Armen langsam zu Boden gesunken ist: da begleitet der Blick des Sterbenden auf die gewonnene Geliebte mit seinem letzten Seufzer »Isolde!« tief ergreifend zum letzten Male das Blickmotiv, dessen kaum begonnene Fortsetzung in der Weise des Vorspiels mit ihm selber alsbald pp. erstirbt.

Der zweite Scenentheil, Isolden's Klagegesang an Tristan's Leiche, wird ganz durchzogen von einem neuen Motive, in welchem der Todestrotz, angesichts des Todes selbst,

aus angstvollem Lauschen zu einer bangen **Frage** nach dem Leben sich aufzulösen scheint, und dem ein trauernder Nachklang des Heldenthema's in moll sich klagend anschliesst.

Motiv der Todesfrage.



Der Sterbegesang, dieser melodische Beherrscher des Endes der Tragödie, ertönt hier zum ersten Male wieder (»dass wonnig und hehr die Nacht wir theilen«) und bildet auch verhallend den Schluss der Scene, als Isolde mit dem Seufzer »Geliebter!« bewusstlos über der Leiche zusammensinkt.

Die **dritte Scene** bringt zunächst den verzweifelt heftig sich überstürmenden Widerstandskampf Kurwenal's gegen das eindringende Gefolge Marke's, wobei seine drei Motive: das Kareolmotiv, die triolische Figur und das Jubelthema auch der Musik den Charakter aufgeregtester Thätigkeit verleihen. Dem sterbend niedergesunkenen treuen Diener seines Herrn singt dann sein Kareolthema in verdüsterter Harmonie auch den ergreifenden Grabgesang. — Die Folge der Scene bildet der zweitheilige, durch Brangänen's Kunde von dem Liebestranke (Sehnsuchtsmotiv!) unterbrochene, Trauergesang Marke's, der verklärte Wiederschein gleichsam seines grossen Gesanges im zweiten Akte: im ersten Theile durch sein eigenes trauerndes Markemotiv begleitet, im zweiten aber durch die Liebesmelodie aus dem Schmeichelgesange Brangänen's vom ersten Akte, der dem nun erkannten Liebeszauber hier wehmuthvoll versöhnenden Ausdruck gibt.*) — Von allen

*) Hier gegen das Ende des Dramas pflegt unser Opernpublikum auf gesangliche Schönheiten solcher Stellen, welche es für mehr nebensächliche, retardirende Zwischensätze hält, nicht weiter viel zu achten; doch möchte es sich verlohnen, wenn es von dieser Gewohnheit bei dem Gesange Marke's absähe und dessen wunderbar ergreifende Schönheit mit rechter Ruhe und Aufmerksamkeit genösse. — Es ist übrigens auch bemerkenswerth, wie diese letzten »Erklärungen« über die

diesen Sängen vernimmt Isolde keinen Laut — nichts erwiedert darauf, als stäts die kurze Wiederholung jenes Sterbegesanges in der Musik, der immer auf höherem Tone einsetzend endlich, nach Brangänen's letzter Frage, auch den grossen Wiederklang des Schlusses der Liebesscene im zweiten Akte, jetzt als Verklärungsgesang Isolden's »mild und leise« beginnt. — Wieder verwebt sich der Sterbegesang mit dem Verklärungsmotive und schwebt mit ihm durch wechselnde Fortentwickelung in Gesang und Orchester von Stimme zu Stimme, und verwebt und steigert sich in vier stäts sich weiterbildenden und ausweitenden Wiederholungen, immer mächtiger tönend, immer voller rauschend, bis zum jubelnden Einsatze des Seligkeitsthemas, das auf gewaltig weiter und weiter empordringenden Wogen mit den letzten Worten des weltbesiegenden Verklärungsgesanges die Seele der Erlösten dahinträgt« in des Weltathems wehendes All« — um dann allmählich hernieder schwebend ihr nachzusingen in sanft ersterbendem Hauche, den noch zuletzt das Hauptmotiv des Dramas, zur seligsten Auflösung irdischen Sehnens in ewigen Frieden, mit leisen Harfentönen zart durchweht. —

Katastrophe des Drama's an Shakespeare's Tragödienschlüsse erinnern, womit jedoch das rezitirte Drama in einer gewissen ernüchternden Weise zur Realität wieder überzuleiten pflegt, während das musikalische Drama hier erst noch seinen erhabenen Schluss in dem Verklärungsgesange Isolden's findet, welcher durch die Macht der Musik das Drama und seine Hörer über die Welt hinweg in das Reich des Ewigen erhebt.

Verlag von **Edwin Schloemp** in Leipzig.

Zur instructiven Erklärung von **R. Wagner's „Ring des Nibelungen"** sowie zur Lehrthätigkeit für die Wagner-Vereine sind folgende Schriften und Bildwerke zu empfehlen:

Edouard Schuré, Das musikalische Drama. Deutsch von Hans von Wolzogen. 2 Theile in einem Bande. gr. 8°. 26 Bogen, geh. 6 *M*, geb. 7 *M* 20 *Pf*.

Inhalt: 1. Band. Die Musik und die Posie in ihrer historischen Entwickelung. 2. Band. Richard Wagner, seine Werke und seine Idee.

Das Werk enthält neben einer sehr eingehenden Biographie und Charakteristik Wagner's die ersten ausführlichen Erläuterungen seiner sämmtlichen Musikdramen, als: **Rienzi — Fliegender Holländer — Tannhäuser — Lohengrin — Tristan und Isolde — Meistersinger — Ring des Nibelungen.**

Hans von Wolzogen, Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel **Der Ring des Nibelungen.** 4. verb. und verm. Aufl. 8 Bogen 8°. geh. 2 *M*, eleg. geb. 2 *M* 50 *Pf*.

Hans von Wolzogen, Erläuterungen zu Richard Wagner's Nibelungendrama. 3. Aufl. 6 Bogen Octav. Eleg. broch. 1 *M* 5 *Pf*.

Inhalt: I. Das Bayreuther Nationaltheater. — Wagner's nationale Idee. — Bayreuth — ein Bedürfniss der deutschen Kunst. — Der Ort des Nationaltheaters. — Die Wirkungen der Festspiele. — II. Das Nibelungen-Drama. — Wagner's Schlussworte nach dem ersten Cyklus. — Das Scenische: kritiko- und zoologische Bedenklichkeiten. — Die Musik: Längen und Leitmotive. — Die poetische Form: Stabreim und Sprache. — Die Dichtung: ethische Grundidee, poetische Behandlung des Sagenstoffes, nationale Bedeutung. —

Hans von Wolzogen, Über die Verrottung und Errettung der deutschen Sprache. 7 Bogen Lex.-8. Preis 2 *M*.

Inhalt: Vorbetrachtung. I. Der Zustand der Verrottung. 1. Moderne Bildersprache. 2. Falsche Wortanwendungen. 3. Falsche Satzbildungen. II. Die Entwickelung bis zur Errettung.

Hans von Wolzogen, Poetische Lautsymbolik. Psychische Wirkungen der Sprachlaute im Stabreime. Aus R. Wagner's „Ring des Nibelungen" versuchsweise bestimmt. 2. Aufl. $3^1/_2$ Bogen 8. geh. 1 *M*.

Was ist Kunststyl? — Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Bayreuther Stylbildungsschule. 3 Bogen gr. 8°. 1 *M* 50 *Pf*.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

3 0112 062279960

Dr. Friedr. v. Hausegger, Richard Wager und Schopenhauer. Eine Darlegung der philosophischen Anschauung R. Wagner's an der Hand seiner Werke. 3 Bog. gr. Oct geh. 75 ₰.

Die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Richard Wagner 7 Bog. 16°. Eleg. broch. 1 ℳ 50 ₰, eleg. geb. 2 ℳ 25 ₰

Der Ertrag der Schrift ist für den Bayreuther Fonds bestimmt.

Martin Plüddemann, Bühnenfestspiele in Bayreuth, ih Gegner und ihre Zukunft. Der Ertrag fliesst dem Bayreuth gegründeten Fonds für die Bühnenfestspiele z 4 Bogen, gr. 8°, broch. 60 ₰.

Aus der Zeit — für die Zeit. Aphorismen zur Charal teristik moderner Kunst. 9 Bog. 8°, eleg. broch. 3 ℳ eleg. geb. 4 ℳ.

Inhalt: Kunst und Künstler. Musik und Musiker. Musik und Musiker in Kirche. Gesang und Sänger. **Richard Wagner:** a) Das Kunstwerk der Zukun b) »Bayreuth« und die Bayreuther Schule. c) Mannigfaltiges über den »Ring Nibelungen«. f) Wagner und seine Zeitgenossen. Presse und Kritik. Theater u Concert. Mannigfaltiges.

Wallküren-Cyklus. Photographien nach Cartons von Pro **C. E. Doepler.** 10 Blatt in Leinwandmappe 6 ℳ. In gr. Fo 3 Blatt à 3 ℳ. Als Glasbilder in eleg. geschnitztem Hol medaillonrahmen (43 Cent. Durchmesser) à Bild 20 ℳ.

Diese Darstellungen bilden eine charakteristische Illustration Rich. Wagner's grossartigem Tongemälde »Der Walkürenritt« und ei nen sich für Wagnerfreunde zum eleganten Zimmerschmuck.

Costüm-Portraits sämmtlicher, im ersten Bühnenfestspiel »D Ring des Nibelungen« mitwirkenden Künstler und Küns lerinnen. Photographien von **J. Albert** in München. 24 Bla in eleg. Mappe 30 ℳ. 16 Supplementblätter à 1 ℳ 50 ₰.

Enthält Portraits von Franz Betz, Eugen Gura, R. Engelhard Heinrich Vogel, Carl Hill, Carl Schlosser, A. Eilers, Fr. v. Reichenberg Josef Niering, G. Siehr, Georg Unger, Frau Sadler-Grün, M. Haup L. Jaide, Lilli und Marie Lehmann, M. Lammert, Jos. Scheffzk A. Friedrich-Materna, A. Amann, Frau Jachmann-Wagner, Mat Weckerlin. H. Reicher-Kindermann.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.